

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM



Master of None

embates identitários na contemporaneidade

Arthur Barros de França

Natal, 2018



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**MASTER OF NONE: EMBATES IDENTITÁRIOS NA
CONTEMPORANEIDADE**

Arthur Barros de França

NATAL/RN

2018

ARTHUR BARROS DE FRANÇA

**MASTER OF NONE: EMBATES IDENTITÁRIOS NA
CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL), na área de Linguística Aplicada, eixo temático Estudos de Práticas Discursivas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria da Penha Casado Alves

NATAL/RN

2018

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

França, Arthur Barros de.
Master of none: embates identitários na contemporaneidade /
Arthur Barros de França. - 2018.
155f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande
do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa
de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Natal, RN, 2018.
Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria da Penha Casado Alves.

1. Alteridade. 2. Contemporaneidade. 3. Seriado Netflix. 4.
Identidade cultural. 5. Relações dialógicas. 6. Vozes sociais.
I. Alves, Maria da Penha Casado. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA CDU 81'33:316.37

ARTHUR BARROS DE FRANÇA

**MASTER OF NONE: EMBATES IDENTITÁRIOS NA
CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL), na área de Linguística Aplicada, eixo temático Estudos de Práticas Discursivas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Profª. Dra. Maria da Penha Casado Alves
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Orientadora – Presidente

Prof. Dr. Wellington Medeiros de Araujo
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
Examinador Externo

Profª. Dra. Marília Varella Bezerra de Faria
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Examinador Interno

Natal/RN

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Adriano e Ana Paula, por favorecerem os caminhos que percorri e me apoiarem amorosa e incondicionalmente nas minhas decisões. O sentimento de segurança e a liberdade transmitidos por vocês me foram imprescindíveis, assim como os gestos simples e sutis de carinho.

Aos meus irmãos, Adriano e André, por estarem ao meu lado e acreditarem que eu conseguiria. O amor, a ajuda e a confiança advinda de vocês revelam que não estarei nunca sozinho.

A minha namorada, Camila, pelo amor, sabedoria e paciência nos atos. A sua chegada e presença são revolucionárias na minha trajetória.

À Profa Dra. Maria da Penha Casado Alves, por me proporcionar e ensinar os caminhos da pesquisa desde a Iniciação Científica.

À Profa. Dra. Marília Varella Bezerra de Faria, pelo comprometimento e disponibilidade em me auxiliar quando precisei.

Aos amigos e companheiros de orientação, Diana e Mauricio, pela amizade, auxílio e compartilhamento de saberes durante esses dois anos.

Por fim, aos colegas e professores que me incentivaram na jornada do conhecimento.

RESUMO

A identidade, durante significativo tempo, foi definida lógico-sensivelmente, isto é, como aquilo que se repetia: homogeneidade, fixidez e imutabilidade. Os estudos culturais, por outro lado, apropriando-se de discussões em várias áreas do conhecimento a respeito da natureza histórico-cultural do ente humano, chegou à conclusão de que as vozes sociais integram sociossemioticamente a consciência individual – e nela interagem –, mostrando que o indivíduo não é tão uno conforme se pensava. Na contemporaneidade, momento em que as certezas têm se desvanecido com maiores intensidade e frequência, as representações construídas pelo/para *eu* tornam-se mais notáveis. A arte – sendo de ponta a ponta social – vai reverberar isso, o que implica dizer que a configuração enunciativa de sua esfera também é situada num espaço-tempo específicos. Nesse aspecto, a ideologia (enquanto axiologia e campo da atividade humana) é condição da atuação na terra pelo homem, razão pela qual a alteridade goza de fundamental importância na constituição da identidade. Consciente disso, esta pesquisa, a partir da concepção de linguagem bakhtiniana, debruça-se sobre os embates identitários das personagens no seriado “Master of None”, da empresa Netflix. Assim, analisam-se verbivocovisualmente os enunciados concretos materializados no eixo temático “gênero, raça, etnia e classe social”. A área na qual este trabalho se insere é a Linguística Aplicada, caracterizada como entre fronteiras, indisciplinar e constantemente questionadora de seu fazer. A postura metodológica desta investigação desenvolve-se dentro da abordagem qualitativa, com enfoque sócio-histórico e paradigma indiciário. Os resultados colocam em evidência, no enunciado artístico, as estratégias discursivas de monologização e abertura identitária. Nesse contexto, as personagens revelam tons discursivos situados, fazendo jus às identidades assumidas. Seus posicionamentos atuam para corroborar a perpetuação de um sentido ou para subvertê-lo ideologicamente.

Palavras-chave: Alteridade. Contemporaneidade. Seriado Netflix. Identidade cultural. Relações dialógicas. Vozes sociais.

RESUMEN

La identidad, durante significativo tiempo, fue definida lógico-sensiblemente, es decir, como aquello que se repetía: homogeneidad, fijeza e inmutabilidad. Los estudios culturales, por otro lado, al apropiarse de discusiones en varias áreas del conocimiento acerca de la naturaleza histórico-cultural del ente humano, llegó a la conclusión de que las voces sociales integran sociosemióticamente la conciencia individual – y en ella interactúan –, mostrando que el individuo no es tan uno como se pensaba. En la contemporaneidad, momento en que las certezas se han desvanecido con mayor intensidad y frecuencia, las representaciones construidas por/para *mí* se vuelven más notables. El arte – siendo de punta a punta social – va a reverberar eso, lo que implica decir que la configuración enunciativa de su esfera también está situada en un espacio-tiempo específicos. En este aspecto, la ideología (como axiología y campo de la actividad humana) es condición de la actuación en la tierra por el hombre, razón por la cual la alteridad goza de fundamental importancia en la constitución de la identidad. Consciente de ello, esta investigación, a partir de la concepción del lenguaje bakhtiniano, se centra en los embates identitarios de los personajes en la serie "Master of None", de la empresa de Netflix. Así, se analizan verbivocovisualmente los enunciados concretos materializados en el eje temático "género, raza, etnia y clase social". El área en la cual este trabajo se inserta es la Lingüística Aplicada, caracterizada como entre fronteras, indisciplinaria y constantemente cuestionadora de su hacer. La postura metodológica de esta investigación se desarrolla dentro del abordaje cualitativo, con enfoque socio-histórico y paradigma indiciario. Los resultados ponen en evidencia, en el enunciado artístico, las estrategias discursivas de monologización y apertura identitaria. En ese contexto, los personajes revelan tonos discursivos situados, haciendo jus a las identidades asumidas. Sus posicionamientos actúan para corroborar la perpetuación de un sentido o para subvertirlo ideológicamente.

Palabras clave: Alteridad. Contemporaneidad. Seriado Netflix. Identidad cultural. Relaciones dialógicas. Voces sociales.

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1: PINWRIGHT EM SUA LOJA.....	48
FIGURA 2: MARY KAY E JOHNNY.....	49
FIGURA 3: MULHERES DANÇAM UMA MÚSICA DE ALGUM PAÍS ASIÁTICO.....	53
FIGURA 4: LILA APONTA O GRUPO ÉTNICO-RACIAL DAS PESSOAS NA SORVETERIA.....	54
FIGURA 5: DEV MANUSEIA O APLICATIVO DE ENCONTROS AMOROSOS.....	56
FIGURA 6: DEV E RACHEL BUSCAM INFORMAÇÕES NO CELULAR.....	58
FIGURA 7: DEV PERCEBE QUE CAIO ESTÁ DEPRIMIDO.....	59
FIGURA 8: ARNOLD RELATA A SUA DIFICULDADE COM O SOTAQUE DA SÉRIE.....	60
FIGURA 9: DVD NETFLIX.....	63
FIGURA 10: HOUSE OF CARDS.....	64
FIGURA 11: CARTÕES PRÉ-PAGO NETFLIX.....	64
FIGURA 12: PARTICIPAÇÃO DO CANTOR FÁBIO JR. NA DIVULGAÇÃO DA SÉRIE “SANTA CLARITA DIET”.....	66
FIGURA 13: APRESENTADOR JOÃO KLÉBER PARTICIPA DE DIVULGAÇÃO NA NETFLIX.....	67
FIGURA 14: PROCESSO DE SELEÇÃO LINEAR.....	69
FIGURA 15: PROCESSO DE SELEÇÃO POR DEMANDA.....	69
FIGURA 16: CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO SERIADO.....	73
FIGURA 17: DEV CONVERSA COM BRIAN ENQUANTO OS DOIS USAM O CELULAR.....	75
FIGURA 18: 1º EPISÓDIO – PLANO B.....	76
FIGURA 19: 2º EPISÓDIO – PAIS.....	77
FIGURA 20: 3º EPISÓDIO – PROGRAMA QUENTE.....	77
FIGURA 21: 4º EPISÓDIO – INDIANOS NA TV.....	78
FIGURA 22: 5º EPISÓDIO – O OUTRO.....	79
FIGURA 23: 6º EPISÓDIO – NASHVILLE.....	79
FIGURA 24: 7º EPISÓDIO – ELES E ELAS.....	80
FIGURA 25: 8º EPISÓDIO – MELHOR IDADE.....	81

FIGURA 26: 9º EPISÓDIO – TODAS AS MANHÃS DO MUNDO.....	81
FIGURA 27: 10º EPISÓDIO – FINAL.....	82
FIGURA 28: SEQUÊNCIA 1 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 1.....	100
FIGURA 29: SEQUÊNCIA 2 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 1.....	101
FIGURA 30: SEQUÊNCIA 3 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 1.....	101
FIGURA 31: SEQUÊNCIA 4 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 1.....	101
FIGURA 32: DEV INICIA UMA CONVERSA COM LILA.....	103
FIGURA 33: LILA RESPONDE NEGATIVAMENTE À AFIRMAÇÃO DE DEV...103	
FIGURA 34: DEV CONVERSA COM GRANT.....	105
FIGURA 35: DEV CONVERSA COM LILA À PORTA DO BANHEIRO.....	107
FIGURA 36: DEV DIRIGE-SE A UMA DAS MULHERES ATRÁS DE SI 1.....	107
FIGURA 37: DEV DIRIGE-SE A UMA DAS MULHERES ATRÁS DE SI 2.....	108
FIGURA 38: M1 QUESTIONA DEV.....	108
FIGURA 39: DEV RESPONDE AO QUESTIONAMENTO DE M1.....	109
FIGURA 40: M2 REPLICA A EXPLICAÇÃO DE DEV.....	109
FIGURA 41: M1 REAGE COM UMA EXPRESSÃO FACIAL.....	110
FIGURA 42: SEQUÊNCIA 1 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 4.....	111
FIGURA 43: SEQUÊNCIA 2 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 4.....	112
FIGURA 44: SEQUÊNCIA 3 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 4.....	112
FIGURA 45: SEQUÊNCIA 4 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 4.....	112
FIGURA 46: DESENHO REPRESENTANDO A DEMARCAÇÃO GEOGRÁFICA DA ÍNDIA E A SUA BANDEIRA.....	113
FIGURA 47: DEV PARTICIPA DE UMA AUDIÇÃO 1.....	115
FIGURA 48: DEV PARTICIPA DE UMA AUDIÇÃO 2.....	116
FIGURA 49: AVALIADORA PEDE PARA DEV REPETIR A ENCENAÇÃO.....	116
FIGURA 50: AVALIADORA PEDE PARA DEV FAZER UM SOTAQUE.....	117
FIGURA 51: REPRESENTAÇÃO, EM DESENHO ANIMADO, DE INDIANO SAINDO DE UM VASO.....	118
FIGURA 52: FILME “O GURU DO AMOR” (2008).....	119
FIGURA 53: FILME “INDIANA JONES E O TEMPLO DA PERDIÇÃO” (1984).....	119
FIGURA 54: FISHER STEVENS INTERPRETANDO O INDIANO “BEN” EM “UM ROBÔ EM CURTO-CIRCUITO 2” (1988).....	119

FIGURA 55: ASHTON KUTCHER INTERPRETANDO O INDIANO “RAJ” EM COMERCIAL DA POPCHIPS (2010).....	120
FIGURA 56: DEV LÊ O E-MAIL QUE LHE FOI ENVIADO POR ENGANO.....	121
FIGURA 57: DEV ACREDITA QUE A OFENSA A INDIANOS É ENCARADA COMO ALGO DE MENOR IMPORTÂNCIA.....	121
FIGURA 58: SHANNON ACONSELHA DEV.....	123
FIGURA 59: SHANNON ARGUMENTA DE MANEIRA MAIS INCISIVA.....	124
FIGURA 60: SHANNON MOSTRA O QUE A ESCOLHA DE DEV PODE PROPORCIONAR.....	124
FIGURA 61: SHANNON REVELA QUAIS SÃO SEUS PLANOS.....	125
FIGURA 62: SEQUÊNCIA 1 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 7.....	126
FIGURA 63: SEQUÊNCIA 2 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 7.....	127
FIGURA 64: SEQUÊNCIA 3 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 7.....	127
FIGURA 65: SEQUÊNCIA 4 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 7.....	127
FIGURA 66: SEQUÊNCIA 5 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 7.....	127
FIGURA 67: SEQUÊNCIA 6 DA ABERTURA DO EPISÓDIO 7.....	128
FIGURA 68: CAPA DO ÁLBUM “CUT”, THE SLITS.....	129
FIGURA 69: DIANA SAI SOZINHA E PREOCUPADA DO BAR.....	130
FIGURA 70: DEV E ARNOLD CAMINHAM TRANQUILOS NO TRAJETO PARA CASA.....	131
FIGURA 71: DIANA SAI DA CALÇADA POR NÃO SE SENTIR SEGURA NELA.....	132
FIGURA 72: DIANA VAI PARA O MEIO DA RUA.....	133
FIGURA 73: DIANA ESBOÇA DIGITAR PARA EMERGÊNCIA.....	133
FIGURA 74: HOMEM EMBRIAGADO SEGUE DIANA.....	134
FIGURA 75: DIANA VÊ O PERSEGUIDOR PELO OLHO MÁGICO DA PORTA.....	135
FIGURA 76: ARNOLD CHAMA A ATENÇÃO DE DEV PARA UM “PERIGO” IMINENTE.....	135
FIGURA 77: COMERCIAL AO QUAL DEV FAZ ALUSÃO.....	138
FIGURA 78: BRAD HONEYCUTT LAMENTA-SE PELO OCORRIDO.....	138
FIGURA 79: BRAD HONEYCUTT DIRIGE-SE A DOIS HOMENS AO LADO DA MESA DE DEV.....	139
FIGURA 80: BRAD HONEYCUTT CUMPRIMENTA H1.....	139

FIGURA 81: BRAD HONEYCUTT CUMPRIMENTA H2.....	140
FIGURA 82: BRAD HONEYCUTT CUMPRIMENTA ARNOLD.....	140
FIGURA 83: RACHEL EXPLICA A DEV O QUE ACABARA DE ACONTECER.....	141
FIGURA 84: DEV DISCORDA DA VISÃO DE RACHEL.....	142
FIGURA 85: DEV JUSTIFICA A ATITUDE DE BRAD HONEYCUTT.....	142
FIGURA 86: RACHEL RESPONDE CONTRARIADA À POSIÇÃO DE DEV.....	143
FIGURA 87: DEV QUESTIONA RACHEL SOBRE O ATUAL ESTADO DE HUMOR DELA.....	144
FIGURA 88: DEV INSISTE NO MESMO POSICIONAMENTO.....	144
FIGURA 89: DEV E DENISE VEEM UM HOMEM SE MASTURBANDO NO METRÔ.....	145
FIGURA 90: DEV ESCUTA AS COLEGAS DE TRABALHO E AS QUESTIONA.....	145
FIGURA 91: DEV RESPONDE À PERGUNTA ANTERIOR.....	146
FIGURA 92: DEV PROBLEMATIZA COM OUTRA PERGUNTA OS PROBLEMAS DE GÊNERO.....	146
FIGURA 93: DEV FALA SOBRE A DISTINÇÃO ENTRE HOMENS E MULHERES NO COMERCIAL.....	146

MENU

1 ENTRADA	14
1.1 QUESTÕES E OBJETIVOS DE PESQUISA.....	17
1.2 ESTADO DA ARTE.....	18
1.2.1 PESQUISAS SOBRE IDENTIDADE.....	18
1.2.2 PESQUISAS SOBRE SERIADO	20
2 RECEITA: INGREDIENTES	23
2.1 CONCEPÇÃO DIALÓGICA DE LINGUAGEM.....	23
2.1.2 ALTERIDADE E IDENTIDADE CULTURAL.....	26
2.1.3 FORÇAS CENTRÍPETAS E FORÇAS CENTRÍFUGAS.....	43
2.1.4 GÊNERO SERIADO.....	44
3 CELULAR À MESA	52
4 NETFLIX ENQUANTO O PRATO NÃO CHEGA	62
5 PETISCO: MASTER OF NONE	72
6 RECEITA: MODO DE PREPARO	87
6.1 PARADIGMA QUALITATIVO E LA.....	87
6.2 PROCEDIMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS.....	95
7 PRATO PRINCIPAL	100
SOBREMESA	148
REFERÊNCIAS	151

A maior riqueza do homem é a sua
incompletude.

Nesse ponto sou abastado.

Palavras que me aceitam como sou
- eu não aceito.

Não aguento ser apenas um sujeito que abre
Portas, que puxa válvulas, que olha o
relógio, que compra pão às 6 horas da tarde,
que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a
uva etc. etc.

Perdoai.

Mas eu preciso ser Outros.

Eu penso renovar o homem usando
borboletas.

(BARROS, 2002, p. 79)

1 ENTRADA

Acessar a internet, escolher o que desejar, acomodar-se como/onde quiser e apertar o *play* no computador, celular, *tablet* ou televisão, ficando imerso num outro-mundo¹, tem se tornado cada vez mais frequente. Essa prática dá conta do envolvimento que se tem tido, na atualidade, com relação a um gênero secundário (BAKHTIN, 2016) específico, o seriado².

O fenômeno, é claro, não é espontâneo – tem suas colunas erguidas a partir de dada construção. A difusão da internet e a popularização de aparelhos tecnológicos, por exemplo, assim como o pirateamento de filmes e afins, deram oportunidade e facilidade de acesso ao usuário.

Antes restrito às telas de TV, o seriado, hoje, é tanto veiculado como produzido em outros meios. Esse nexos com as mídias de comunicação, a propósito, já não tem um controle de fluxo fixo, e, sim, descentralizado, dando ao internauta maior liberdade de expressão/deslocamento. Fala-se aqui, diretamente, das mídias de função pós-massiva³, as quais suportam a gama de movimentações, deslocamentos e quebra de fronteiras do espaço cibernético; indiretamente, leva-se em conta um “não lugar”, que, embora não seja localizado no tangível, faz parte dele, integrando-o e alterando-o.

Mais especificamente, destaca-se, desde as últimas décadas do século XX, a emergência das tecnologias da comunicação, e, com isso, a partir do ciberespaço, uma transformação na maneira de o ser humano se relacionar com o outro nas várias dimensões (social, política, econômica etc).

O *streaming*, forma de transmissão instantânea de dados, traz ao telespectador a possibilidade de assistir a filmes e seriados sem precisar fazer o *download* do arquivo, tornando o conteúdo disponível de maneira on-line na rede. Essa inovação foi bem aproveitada pela companhia “Netflix”, responsável – neste ano – pela maior parte das

¹ O *virtual* não é o contrário do *real*. Pelo contrário, eles se complementam.

² Não há consenso no que diz respeito ao enquadramento do gênero em questão. Se, de um lado, alguns fazem certa distinção entre “seriado” e “série”, por exemplo; de outro, coloca-se em pauta a diferença entre “seriado cômico” e “Sitcom” (NOLL, Gisele. **Séries, Séries cômicas e Sitcoms**: debatendo gêneros e formatos na televisão brasileira). Aqui, não se fará diferenciação entre “série” e “seriado”. Serão considerados sinônimos.

³ “As mídias de função pós-massiva surgem com as possibilidades ampliadas de circulação da informação com a globalização das redes telemáticas. O fluxo é descentralizado, típico de uma rede heterogênea, sem centro. A emissão é aberta, sem controle, mais conversacional. São pequenas, médias e grandes empresas que funcionam sem, no entanto, serem concessão do Estado” (http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5572&secao=447).

produções e distribuições de entretenimento (mídia *streaming* e vídeos *on-demand*) no mundo.

Dentro do catálogo da empresa, ficou explícito uma gama de títulos destinados a discussões de cunho político, envolvendo temáticas não consideradas pelo padrão social. A representatividade de personagens mulheres, de negros e de gays em posições de protagonismo dão uma ideia da preocupação artística com os problemas da vida⁴.

A arte reflete e refrata a vida, sendo de ponta a ponta social, como alerta Volóchinov (1976). Nessa perspectiva, os acontecimentos, posicionamentos e valores em atividade num dado espaço-tempo materializam-se inevitavelmente no enunciado artístico. Na contemporaneidade, contexto que pode ser denominado “globalização”, “pós-modernismo (HALL, 2006) e modernidade líquida (BAUMAN, 2001), novas discussões surgem, inclusive um redefinido perfil de indivíduo, qual seja: multifacetado/fragmentado, entre fronteiras, deslocado, híbrido e plural (mesmo com sua unicidade e irrepetibilidade históricas).

A representação da arte, então, apropria-se desse discurso, e realiza uma transformação na certeza identitária do período anterior. Em vez de sujeitos convictos de seu lugar no cosmos, com identidade *una* e bem definida, retrata-se amiúde pessoas construindo-se nas relações discursivas, dando sentido a seus vários horizontes através da interação. Exemplar desta era é “Master of None”⁵, seriado que chamou a atenção por justamente descrever e problematizar as dificuldades e conflitos que o ser humano contemporâneo enfrenta.

Na medida em que a palavra causa uma ruptura na consciência⁶ da personagem, um embate principia: os sentidos envolvidos nas identidades entram em combate. A relação de alteridade, então, exerce aí fundamental importância nas constituições do *eu*. A partir da concepção de linguagem bakhtiniana, nesse sentido, tem-se como objeto

⁴ Sabe-se que relacionados à preocupação estão também fatores financeiros envolvidos. Um público que outrora não era vislumbrado pelo mercado passou a ter visibilidade, o que consequentemente impulsionou a demanda.

⁵ Parte do seriado, conforme encontra-se em seção posterior, é utilizada como *corpus* deste trabalho.

⁶ “Como temos distintas histórias de relações com os outros – que por sua posição exotópica têm ‘excedentes de visão’ que buscamos em nossos processos de constituição e em nosso desejo de completude – vamos construindo nossas consciências com diferentes palavras que internalizamos e que funcionam como contrapalavras na construção dos sentidos do que vivemos, vemos, ouvimos, lemos. São estas histórias que nos fazem únicos e irrepetíveis. Unicidade concreta, unidade incerta, pois se compreendemos com palavras que antes de serem nossas, foram e são também dos outros, nunca teremos certeza se estamos falando ou se algo fala por nós” (GERALDI, 2010, p. 88).

deste trabalho os embates identitários das personagens no seriado “Master of None”, da Netflix. Analisam-se verbivocovisualmente os enunciados⁷ concretos materializados no eixo temático “gênero, raça, etnia e classe social”. Analisam-se, contemplando três (3) episódios – “Plano B”, “Indianos na TV” e “Eles e Elas” – da primeira (1) temporada da produção, seis (6) cenas.

A área na qual este trabalho se insere é a Linguística Aplicada, caracterizada como entre fronteiras, indisciplinar e constantemente questionadora de seu fazer. A postura metodológica desta investigação desenvolve-se dentro da abordagem qualitativa, com enfoque sócio-histórico e paradigma indiciário.

Esta dissertação estrutura-se em oito (8) capítulos. No primeiro – *Entrada* –, aquele em que se está, apresentam-se as considerações iniciais alusivas à investigação: breve contextualização, objeto de estudo, questões e objetivos de pesquisa (1.1) e revisão bibliográfica (1.2) dos trabalhos que serviram de referência para a apreciação do problema analisado: pesquisas sobre identidade (1.2.1) e pesquisas sobre seriado (1.2.2).

No segundo – *Receita: ingredientes* –, evidenciam-se os alicerces da pesquisa, ou seja, os fundamentos que a direcionam, as suas raízes, rudimentos. Discorre-se sobre concepção dialógica de linguagem (2.1), alteridade e identidade cultural (2.1.2), forças centrípetas e forças centrífugas (2.1.3) e gênero seriado (2.1.4).

No terceiro – *Celular à mesa* –, mostra-se como a sociedade é teorizada na atualidade. Dentre outros elementos, fala-se a respeito de “globalização”, “internet”, “comunidades virtuais”, “inteligência coletiva”, enfim, da relação social com a mudança.

No quarto – *Netflix enquanto o prato não chega* –, disserta-se acerca do surgimento e desenvolvimento da Netflix, as estratégias de marketing e as mudanças que a empresa proporcionou à mídia e à forma de se assistir entretenimento.

No quinto – *Petisco: Master of None* –, trazem-se a expressão que dá significado ao seriado, a visão geral dele e as opiniões dos assinantes. Os episódios e as cenas analisadas são contextualizados dentro da perspectiva ampla da série.

⁷ No decorrer do trabalho, há de se notar que “enunciado” para o Círculo tem uma acepção outra em relação à diversidade de sentidos atribuídos ao termo.

No sexto – *Receita: modo de preparo* –, expõe-se o caminho traçado para refletir sobre o objeto de estudo. Expressam-se o paradigma científico e os bastidores da pesquisa a partir do Círculo e da Linguística Aplicada.

No sétimo – *Prato principal* –, os enunciados escolhidos são, de acordo com os objetivos, arcabouço teórico e metodologia, problematizados e analisados.

No oitavo e último capítulo – *Sobremesa* –, dão-se (in)conclusões a esta pesquisa, demonstrando novamente a sua importância e o que se pode depreender do trabalho realizado.

Os capítulos deste trabalho são intitulados assim, ou seja, fazendo referência a uma refeição completa, pois respondem ao apelo gastronômico do seriado. Dev, personagem principal do seriado em questão, procura constantemente lugares para comer nos aplicativos e nos sites de busca. As interações – ações e conflitos – ocorrem, comumente, em restaurantes, bares ou lanchonetes⁸. A comida e a bebida, no entanto, não entram somente como meros pano de fundo; elas recebem também uma importância identitária. Em outras palavras, comer, beber, sentir o sabor, jantar noutro lugar é experienciar as práticas de uma cultura⁹.

1.1 QUESTÕES DE PESQUISA E OBJETIVOS

De acordo com a introdução apresentada, a pesquisa se orienta pelas seguintes questões:

⁸ Na segunda temporada, isso intensifica-se. Neste site, indicam-se os lugares pelos quais as personagens passam: <https://www.thrillist.com/eat/new-york/master-of-none-nyc-restaurants-bars-food>. Esta é a fonte utilizada para referenciar os restaurantes nas figuras seguintes.

⁹ O antropólogo social francês Claude Lévi-Strauss propôs-se a desenvolver esse aspecto do trabalho de Durkheim e utilizou o exemplo da comida para ilustrar esse processo. A cozinha estabelece uma identidade entre nós – como seres humanos (isto é, nossa cultura) – e nossa comida (isto é, a natureza). A cozinha é o meio universal pelo qual a natureza é transformada em cultura. A cozinha é também uma linguagem por meio da qual “falamos” sobre nós próprios e sobre nossos lugares no mundo [...] Aquilo que comemos pode nos dizer muito sobre quem somos e sobre a cultura na qual vivemos. A comida é um meio pelo qual as pessoas podem fazer afirmações sobre si próprias. Ela também pode sugerir mudanças ao longo do tempo bem como entre culturas. Podemos pensar na enorme variedade de ingredientes que estão hoje disponíveis nos supermercados e também na diversidade étnica dos restaurantes nas grandes cidades do mundo e mesmo em pequenas cidades – bares que servem tapas espanholas e restaurantes tailandeses e indianos são apenas alguns exemplos que podem ser citados [...] O consumo de alimentos pode indicar quão ricos ou cosmopolitas as pessoas são, bem como sua posição religiosa e étnica (WOODWARD, 2000, p. 43).

- a) Sabendo que não existe discurso neutro, a partir das relações dialógicas estabelecidas na interseccionalidade entre gênero, raça, etnia e classe social, quais os as vozes subjacentes na materialidade verbivocovisual?
- b) Diante das vozes sociais encontradas na arena discursiva dos diálogos, como as identidades são construídas?

As indagações propostas desdobram-se, respectivamente, nos objetivos explicitados abaixo:

- Identificar as vozes sociais que compõem o horizonte dos embates identitários;
- Problematizar a constituição axiológica da construção das identidades, de maneira a apontar os mecanismos de fixação e abertura.

1.2 ESTADO DA ARTE

Esta dissertação torna-se relevante em várias medidas. A primeira delas segue, conforme Leffa (2001), a obrigação de dar um retorno à sociedade. A retribuição dada aqui, porém, não é de qualquer ordem. Trata-se da escolha do tema (e do consequente problema) e da forma com que se o acerca. A escolha da grande categoria “identidades culturais” se dá pela sua emergência na contemporaneidade, momento de inúmeros conflitos envolvendo o assunto. Nesse caso, preferiu-se dialogar com aquelas identidades à margem do domínio cultural, as identidades incompreendidas, excluídas e estereotipadas. Com isso, importa esta elaboração na proporção em que se esclarecem determinadas questões e conservam-se – ao dar continuidade – a visibilidade e indispensabilidade da discussão neste tempo. Vale a pena¹⁰ o que se escreve nestas páginas, além disso, pela condução participativa proporcionadas pela área e abordagem:

Não quero puxar a brasa só para a nossa sardinha, mas considerando todos esses aspectos – a capacidade de trabalhar na diversidade, uma metodologia dinâmica de pesquisa, sensibilidade para responder aos problemas da linguagem – entendo que a Linguística Aplicada é a área de conhecimento que parece mais bem preparada para dar um retorno à sociedade. Isso faz com que a área não só esteja vivendo um grande momento, mas faz também gera uma grande responsabilidade. Nosso grande compromisso no momento é assumir essa responsabilidade (LEFFA, 2001).

Entendendo que este trabalho não é a palavra primeira, *adâmica*, muito menos a última acerca das questões aqui apresentadas, levam-se em consideração, nesta seção, dez (10) pesquisas, as quais abrangem “identidade cultural” e “gênero seriado”. Essa revisão bibliográfica tem a intenção de situar a presente investigação em meio a outras, como também de recuperar contribuições importantes para o seu desenvolvimento. Na medida do possível, utilizam-se investigações ancoradas na concepção de linguagem bakhtiniana.

1.2.1 PESQUISAS SOBRE IDENTIDADE

Para esta dissertação, foram selecionadas seis (6) pesquisas que lidam com a temática “identidade cultural”. Na triagem, preferiram-se as ditas “identidades à margem”, embora, no escopo, haja também a seleção de trabalhos que tratam de identidades em outras perspectivas. Em ordem cronológica, da mais recente à mais antiga, são apresentadas as investigações.

¹⁰ Tanto o esforço na produção pelo pesquisador quanto as compreensões ativas (e, claro, também esforço) da leitura acarretadas por quem a lê.

Nascimento (2017), do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem/UFRN, disserta, com *O aluno e o programa Xeque-Mate: construções identitárias*, acerca das construções identitárias do programa televisivo “Xeque-Mate” ante a análise discursiva dos alunos do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. A elaboração foi necessária à presente dissertação porque norteia “identidade cultural” a partir da Análise Dialógica do Discurso e da Linguística Aplicada.

Gomes (2015), por sua vez, do Programa de Pós-graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade/UFSCar, com *A constituição de mulher no seriado “The Good Wife” – dialogia no seriado e na fanfic*, analisa como a mulher é construída discursivamente em *The Good Wife* com base na relação do seriado com as *fanfics* produzidas. É interessante rememorar esse trabalho uma vez que ele versa sobre “feminismo” e os embates lhe são implícitos na memória discursiva da mídia seriado, da arte, pois. Ele ancora-se na perspectiva bakhtiniana e fundamenta-se concomitantemente à análise.

Pereira (2014), do Programa de Pós-graduação em Linguística/UFC, investiga, com *As representações do gênero feminino no seriado televisivo “A grande família”: uma análise crítica do discurso imagético-verbal*, a dimensão ideológica das representações sociais do gênero feminino. A tese foi pertinente posto que trouxe contribuições no tocante, principalmente, à discussão de “estereótipos” quanto à figura feminina.

Bezerra (2011), por seu turno, do Programa de Mestrado em Comunicação/Universidade Anhembi Morumbi, com *A representação do baiano no filme “Ó pai, ó!”*, reflete a respeito das representações do baiano levando em conta a “baianidade” enquanto identidade cultural. Para tal, resgata aspectos imagéticos e discursivos que, na película, constroem esse constituir-se no mundo. O trabalho foi útil a esta produção porque traçou a construção do baiano de maneira híbrida, com enfoque plural nas relativas estabilizações e contínuas instabilidades do sujeito representado.

Gomes (2010), do Programa de Pós-graduação em Letras/UEM, com *Práticas de resistência em “Antônia”: identidade, representação e exclusão social da mulher negra da periferia*, busca compreender como são constituídas no período pós-moderno as identidades e representações da mulher negra brasileira. A pesquisa insere-se na

Análise do Discurso de Linha Francesa, sob a perspectiva de Foucault. Esse trabalho importa uma vez que traz à tona o diálogo entre o patriarcado, a glamourização da pobreza, da violência e da periferia, como também a exclusão social e a resistência. É fundamental a esta produção, logo, pois encontra, sobretudo nas relações de poder, os conflitos identitários dos que estão à margem (no caso, a mulher negra brasileira).

Faria (2007), do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem/UFRN, com *A construção estilística das identidades poéticas da cidade de Natal: um olhar bakhtiniano*, apresenta, através da análise dos discursos dos poetas potiguaros no decorrer do século XX, a construção da identidade da cidade de Natal. A produção foi necessária a este trabalho porquanto trouxe contribuições de como pode ser feita a análise das identidades múltiplas. Outrossim, a tese ancora-se na mesma área e linha de pesquisa, com fundamentação teórica semelhante, o que aproximam as duas produções.

1.2.2 PESQUISAS SOBRE SERIADO

Através de busca na plataforma de teses e dissertações da Capes¹¹, foram encontradas com as palavras-chave “seriado”¹² cento e quarenta e três (143¹³) pesquisas, das quais três (3) são em mestrado profissional, cento e dezesseis (116) em mestrado acadêmico e vinte e quatro (24) em doutorado. É perceptível que, com o passar dos anos, esse número tem crescido consideravelmente. Em 2007, isto é, há dez (10) anos, o banco de dados registrou apenas sete pesquisas (7) que tinham o gênero seriado como relevância no trabalho.

No último arquivo, de 2016, vinte e uma (21) pesquisas foram inscritas. Se se alongar o período, a diferença é cada vez mais significativa: em 1997, apenas três (3) trabalhos foram lançados no programa. Tudo isso indica que o gênero seriado tem sido, mais recente e frequentemente, objeto de dedicação dos pesquisadores no Brasil. Os motivos, com certeza, extrapolam o que se vai dizer a seguir, mas a difusão da internet, a infraestrutura necessária, o barateamento de equipamentos tecnológicos e a ascensão socioeconômica de grande parte da população deram ao gênero mais visibilidade e variabilidade, o que pode ter suscitado mais interesse e atenção dos pesquisadores.

¹¹ <http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>.

¹² Num primeiro momento, a procura foi feita a partir das palavras “seriado televisivo”, porém o resultado indicou que o sistema estava focando nas duas palavras separadamente. Filtrou-se, então, a busca a partir das Ciências Humanas e da palavra “seriado”. Tendo-se observado trabalho a trabalho, constatou-se que, dos duzentos e seis (206) registrados, sessenta e oito (63) lidavam com outro sentido de “seriado”, ficando, portanto, o seguinte número de pesquisas: cento e quarenta e três (143).

¹³ Nenhuma delas do PPGEL/UFRN, o que dá a este trabalho pioneirismo dentro do Programa.

Para este trabalho, foram selecionadas quatro (4) pesquisas que tratam do gênero discursivo seriado. Em ordem cronológica¹⁴, discorre-se acerca delas.

A primeira, *O consumo nostálgico na cultura participativa dos fãs da série Stranger Things* (RIBEIRO, 2017), do Programa de Pós-graduação em Comunicação (UFF), busca compreender os aspectos nostálgicos do seriado *Stranger Things* e, conseqüentemente, a sua influência em fãs brasileiros por meio da observação e análise de comunidades virtuais. O trabalho foi importante a esta produção na medida em que trouxe um panorama da evolução televisiva no mundo, indicando em que estágio o seriado passou a ser o que é nos dias de hoje, ressignificando mídias e audiências. Além disso, por se tratar de uma série que teve sua produção e distribuição on-line – semelhantemente a esta produção –, as reflexões levantadas também foram produtivas.

A segunda, *Fenômeno Sherlock: a recepção social do gênero seriado* (PAGLIONE, 2016), do Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da FCLAR (UNESP/Araraquara), investiga a arquitetônica do seriado *Sherlock* (BBC) – seu *corpus* –, de maneira a compreender a mobilidade do gênero na atualidade quanto à produção, circulação e recepção. Para isso, a autora faz um apanhado que remonta, além da história e origem do gênero seriado, onde ele, *Sherlock* (BBC), se localiza dentro dessa história¹⁵. Esse trabalho foi muito provavelmente o mais útil¹⁶ a esta produção pelas seguintes razões: presença da mesma concepção de linguagem (bakhtiniana), de aportes teóricos convergentes (transmídia, rede e análise verbivocovisual) e, claro, do “mesmo-diferente” gênero – o seriado.

A terceira, *Demolidor: uma análise do cotidiano e a nova forma de assistir seriado através da Netflix* (SANTOS, 2016), do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais e Humanas/UERN, analisa o perfil do sujeito telespectador da Netflix na cidade de Mossoró/RN com o objetivo de compreender essa nova forma de se relacionar com a mídia seriado. O trabalho foi fundamental a esta pesquisa porque fez um levantamento histórico da migração audiovisual de seriados e investigou o novo posicionamento do “receptor” no ciberespaço.

¹⁴ Da mais recente à mais antiga.

¹⁵ Trazem-se também discussões sobre a rede, o digital e a transmídia a fim de sintonizar as mudanças de perspectiva pelas quais o gênero tem passado, ensejando maior participação do telespectador por outras vias – inclusive através de produções próprias dos fãs

¹⁶ Principalmente pela gama de referências que puderam ser consultadas.

A quarta, *Ficção seriada televisiva e narrativa transmídia: uma análise do mundo ficcional multiplataforma de “True Blood”* (SANTOS, 2013), do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), analisa o universo transmídia do seriado *True Blood*. A dissertação torna-se interessante a este trabalho porque contextualiza o seriado na Web 2.0 e levanta a discussão sobre as suas formas híbridas na atualidade.

Nessa perspectiva, todas essas pesquisas foram de fundamental importância para o que se produz aqui. Isso porque movimentam o conhecimento ao colocá-lo em circunstâncias diferentes (seja pelo *corpus*, pela fundamentação teórica, pela metodologia etc), gerando reconstruções teóricas e novos olhares aos objetos de estudo. Encontram-se, no capítulo seguinte, os princípios desta pesquisa.

2 RECEITA: INGREDIENTES

Neste capítulo, estão os fundamentos teóricos que embasam a análise deste trabalho. De início, traz-se a concepção de linguagem bakhtiniana para situar o leitor a respeito da filosofia da linguagem tomada aqui como referência. Em seguida, mobilizam-se alguns conceitos do mesmo quadro conceitual: alteridade¹⁷, forças centrípetas e forças centrífugas, gênero do discurso.

2.1 CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM BAKHTINIANA

Os conceitos a respeito dos quais se reflete nas páginas vindouras estão ancorados no Círculo de Bakhtin. Esse nome é atribuído ao grupo de intelectuais que, na Rússia, se reunia em torno daquilo de que mais gostavam: filosofia. Com maior destaque entre as décadas de 1920-1930, o pensamento bakhtiniano veio a ser difundido no ocidente a partir de 1970 (BRAIT, 2015, p. 25). Desde então, estudiosos dedicam-se a compreender e discutir semelhantes implicações – inclusive no Brasil, com início em 1980 – através de artigos, seminários e grupos de pesquisa.

A concepção de linguagem proposta pelo Círculo – incluindo aqui, mais especificamente, Bakhtin, Volóchinov e Medviédev – é um todo bem constituído, o que implica dizer que falar de um conceito é falar, inevitavelmente, de todos os outros. Advindos das áreas do conhecimento humano mais heterogêneas, cada componente – com formações e experiências multidisciplinares –, aos poucos, desenvolveram, a partir do que se chamou “virada linguística”, uma nova concepção de linguagem.

No princípio, de acordo com Faraco (2009), dois grandes projetos foram desenvolvidos: a postulação de uma filosofia primeira e a construção de uma teoria marxista voltada para a criação ideológica. Algumas noções iniciais seriam recorrentes no percurso do grupo: (1) unicidade e eventicidade do Ser; (2) contraposição *eu/outro*; (3) valoração intrínseca à atividade humana.

Quando direcionam as ponderações para o campo da linguagem (1925/1926), os pensadores articulam uma perspectiva mais sociológica. O dialogismo, então, torna-se símbolo/princípio de um conceito a respeito da linguagem. A palavra mecânica, sistêmica e previsível não é seu foco; ao contrário, busca-se aquela que interage na

¹⁷ Na seção acerca de “alteridade”, resolveu-se incluir também “identidade cultural”. Isso porque a proximidade das reflexões favorece o entendimento do leitor, como também o desenvolvimento desta pesquisa.

inevitável retomada do concordar, discordar, polemizar etc. As vozes sociais estão em comunicação numa atividade situada e ideologicamente valorativa.

O enunciado abstraído de sua enunciação perde os laços que o ligam à vida: palavra morta que somente recebe novo sopro vivificador quando reintroduzido em novo processo de enunciação. Os sulcos abertos no ar pela palavra enunciada não levam aos ouvidos sentidos prontos e acabados: levam impulsos à compreensão participativa que engloba mais do que a mera remessa a objetos e a fatos. Há vida na voz que fala; há vida no ouvido que escuta. Nos sulcos lineares traçados pelas letras das palavras escritas, produtos de enunciações, os olhos do leitor não enxergam letras alinhadas, objetos referidos, histórias contadas, mas julgamentos de valor, inusitadas metáforas que escondem ou desvestem crenças consolidadas, um por-vir a ser realizado (GERALDI, 2010, p. 86).

Está-se diante de um colóquio universal e infinito, de uma construção pela/com/na palavra do *outro*. Por conseguinte, da relação dialógica, desdobram-se várias categorias filosóficas¹⁸ híbridas¹⁹: alteridade, carnavalização, exotopia, forças centrípetas e forças centrífugas, polifonia, refração, dentre outras.

Essas concepções, contudo, não são vistas em si. Interessa ao Círculo a dinâmica da palavra, ou seja, aquilo que, em dado momento, se chamou *heteroglossia dialogizada*, e que hoje, com as contribuições de Bezerra²⁰, chama-se *heterodiscurso*. Em suma, isso significa a relação na qual todo enunciado-concreto, externa ou internamente, envolve-se: retomada do já-dito e sua posterior atualização (réplica).

E o que vem a ser esta palavra, *enunciado*, acerca da qual tanto se fala? Sobre ela, encontram-se conceitualizações em várias obras do Círculo – embora não sejam prontas e acabadas (BRAIT, 2014, p. 65). Em síntese, se é que é possível fazê-la, *enunciado* está para o histórico, cultural e social, o que inclui *horizonte espacial comum, conhecimento e compreensão comuns* e *avaliação comum* dos interlocutores. Integram o *enunciado* as várias situações de atualização: materialização em palavras e parte presumida.

¹⁸ Concorde-se com Faraco e Brait quanto à noção de as categorias do Círculo serem filosóficas em vez de metodológicas.

¹⁹ Com “híbridas”, quer-se dizer categorias em ligação umas com as outras. Em outras palavras, categorias dependentes.

²⁰ Refere-se aqui às traduções, organização e notas mais recentes de Paulo Bezerra: *Teoria do romance I: a estilística* (2015), *Os gêneros do discurso* (2016) e *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (2017).

A palavra²¹, conforme se percebe, não é tomada estruturalmente. Ela o é à medida que figura num campo do exercício humano, participando entonativamente – com um tom sígnico (materialmente, sócio-historicamente e por meio da experiência individual) – de um diálogo maior. A preocupação, mesma deste trabalho – o que justifica a escolha de semelhante abordagem –, recai sobre o encontro de vozes sociais e de que forma elas se comportam na interação.

Volóchinov, no que se chamou “exemplo intencionalmente simplificado” (1976, p. 6), ainda no desenvolvimento da concepção de linguagem pela qual o Círculo ficou conhecido, descreveu um diálogo duma palavra apenas: *bem*. Intencionando mostrar a relação do discurso verbal (no caso, muito mais os elementos formais da língua do que propriamente “discurso”) com o contexto – com a vida, portanto –, demonstrou-se que o esqueleto linguístico por si só é superficial em relação a uma significação plena. É com a bagagem pragmática, assim, que o advérbio *bem* sai do campo do *senal*, unicamente, e passa para o campo do *sentido*, tornando-se, de fato, um *enunciado concreto*:

Assim, a situação extraverbal está longe de ser meramente a causa externa de um enunciado – ela não age sobre o enunciado de fora, como se fosse uma força mecânica. Melhor dizendo, a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação. Consequentemente, um enunciado concreto como um todo significativo compreende duas partes: (1) a parte percebida ou realizada em palavras e (2) a parte presumida (VOLÓCHINOV, 1976, p. 8).

Sendo relações de sentido, os diálogos são tidos não como unidades da língua, herméticos num sistema fonético, morfológico, semântico, sintático etc., mas como participações ativas de alguém, num dado tempo e espaço, com valorações específicas que são responsivas tanto imediatamente – levando em conta o diálogo face a face – quanto no grande diálogo de que é constituinte/constituído:

Contexto e código. O contexto é potencialmente inacabável, o código deve ser acabado. O código é apenas um meio técnico de informação, não tem significado criador cognitivo. O código é um contexto deliberadamente estabelecido, amortecido (BAKHTIN, 2011, p. 383).

Nesse sentido, enunciar é fazer uso, claro, da gramática própria de uma língua, mas é também, e principalmente, levar em conta o movimento da realidade vivida dentro de determinado horizonte espacial do falante (parte do *presumido*), por exemplo.

²¹ *Enunciado*, no itinerário bakhtiniano, pode também ser chamado de *palavra* e *discurso*, além de outras formas.

Na passagem a seguir, visivelmente em momento de maior amadurecimento da concepção de *enunciado*, Bakhtin (2011, p. 275) assevera:

Os limites de cada enunciado concreto como unidade da comunicação discursiva são definidos pela *alternância dos sujeitos do discurso*, ou seja, pela alternância dos falantes. Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão.

Nesse contexto, à réplica imediata do ato de fala – antes utilizada para exemplificar mais facilmente a real natureza da atividade dialógica, sempre apoiada no mundo da vida – é dado, em suas diversas formas, o caráter legítimo do funcionamento da linguagem, qual seja: não existir uma palavra primeira, muito menos uma última. Todo ente, nessa perspectiva, já se encontra valorado quando alguém se debruça sobre ele, e continuará, responsivamente, o sendo.

A concepção de linguagem com a qual esta pesquisa se coaduna, sendo assim, está para o movimento, fluxo, encontro, interação, mudança e influência recíproca. O discurso dialógico é mais do que simplesmente “texto”; é o entendimento de que a palavra, ao percorrer bocas das mais heterogêneas, adquire e se desvencilha de determinados gostos/sabores continuamente. A sua essência é histórica, está na troca/contato/tensão, é uma construção sociossemiótica.

2.1.2 ALTERIDADE E IDENTIDADE CULTURAL

O próprio ser do homem (tanto interno quanto externo) é *convívio mais profundo*. Ser significa conviver. Morte absoluta (o não ser) é o inaudível, a irreconhecibilidade, o imemoriável (Hippolit). Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *o outro nos olhos* ou *com os olhos do outro* (BAKHTIN, 2011, p. 341).

A alteridade e a identidade cultural são formulações teóricas que tentam explicar ou dar razoabilidade ao caos que existe em cada ser humano. Isso não significa que elas reivindicuem para si o lugar e o tempo de quem vive; ao contrário, são – como diria Bakhtin – momentos especiais do ato²², e devem assim se comportar. Antes de adentrar

²² “De Aristóteles, Bakhtin acentua essencialmente a ideia do ato como elemento que realiza a potência, que a faz vir a existir, dado que só pelo ato se identifica a potência que a originou [...] De Platão, ele se serve, descartando os aspectos mais metafísicos da teoria das formas, da ideia de que o sujeito tem o dever irredutível de ir além da aparência, do ilusório, para alcançar a realidade concreta das coisas”. (SOBRAL, 2014, p. 18)

realmente nessas categorias, é interessante deslocar a atenção para alguns romances de Dostoiévski – autor cujos escritos foram influência e *corpus* para Bakhtin.

Neles, encontra-se o romance polifônico, estatuto exclusivo das obras dostoiévskianas. Isso porque a relação arquitetônica entre os participantes do romance é de autonomia. Quer dizer, a posição do autor evidencia certo distanciamento, dando ao narrador e às personagens relativa liberdade. Em outras palavras, “apesar de haver um ou outro traço do próprio Dostoiévski em algumas de suas personagens, nenhuma delas pode ser considerada um *alter ego* do autor” (BAKHTIN, 2015, p. IX).

Trata-se duma concepção de personagem retirada do mundo real. E o que, afinal, isso significa? Significa que a consciência do representado não pode ser monológica, isto é, ela é de ponta a ponta plural e repleta de vozes, porquanto é calcada na interação. Pensá-la como *una*, indivisível e concluída é encerrá-la numa prisão. Não em qualquer uma, aliás; numa de ficção científica, em que a própria voz interior – resultado das vozes exteriores que a permeiam – é calada:

À semelhança do Prometeu de Goethe, Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele [...] Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BEZERRA, 2015, p. 4-5).

O equilíbrio organizador inexistente aos ideólogos da vida. No máximo, é uma ilusão a que cada ser humano está fadado. Golyádkin, Raskólnikov, Ivan Karamázov, Míchkin – personagens dostoiévskianos – mostram o quão incoerente, não linear, problemática e confusa é a consciência individual.

Ora, basta uma leitura rápida de *O duplo*, *Crime e Castigo*, *Os irmãos Karamázov*, *O idiota*, *Um jogador* ou mesmo os contos dispostos em *Dois narrativas fantásticas* para perceber que há algo de diferente nos romances/novelas. E é curioso que haja essa estranheza porque, fugindo do romance monológico, onde a liberdade das personagens é sugada e concluída pelas intenções do autor, há em Dostoiévski uma aproximação do ser humano real. A opinião/ideia é vista “personalizada”, sendo retratadas as variedades de mundo existentes num só indivíduo, isto é, essas “consciências com horizontes que se combinam”, como destaca Bezerra (2015, p. 16).

Para conjecturar a réplica ativa, a qual já é dialógica tanto pelo direcionamento quanto pela previsibilidade de algo já discutido no grande colóquio universal, as

personagens, antes, têm a antecipação do discurso na própria consciência. Ao fazê-lo, elas embatem campos ideológicos, materializados na posição de seres únicos no horizonte de resposta, o que implica também, portanto, valoração e, claro, a presença do *outro*.

A coexistência simultânea ou princípio de simultaneidade dostoiévskiano, de acordo com Bakhtin (2015, p. 32), faz jus à realidade de um espaço com a existência de vários planos em interação. Uma marca dessa característica pode ser encontrada na importância que Fiódor-pessoa dava aos jornais: recortes de acontecimentos contraditórios, variados e coexistentes. A alteridade, em certa medida, pode ser vista segundo parâmetros parecidos²³.

A tensão do diálogo a partir duma crise de personalidade das personagens evidencia, no autor, o estado não somente do homem russo de seu tempo, mas, essencialmente, a construção perscrutadora da alma humana. Existe uma incessante corrente discursiva na qual o homem imerge e emerge reiteradamente, o que de modo permanente o coloca em condição de mudança.

Esse sujeito representado, assim, não cai nas armadilhas do maniqueísmo. Em outras palavras, por ele ser heterogêneo, o bem e o mal, por exemplo, podem coabitar em sua alma, sendo atributo das circunstâncias e fissuras pelas quais passa. As manifestações da vida, em suas muitas formas, causam rupturas, de maneira a tornar a personagem inconformada, isto é, não conformada, não terminada, em aberto.

Esse “inacabamento” dos romances de Dostoiévski, passando, igualmente, pelo não conclusibilidade dos integrantes romanescos são, conforme Bakhtin (2015, p. 50), “a originalidade da sua forma artística” – tão ignorada pelos críticos e estudiosos, os quais procuravam, sem sucesso, uma unidade teórico-filosófica ou ideológica dos heróis:

As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância [...] Dostoiévski teve a capacidade de auscultar relações dialógicas em toda a parte, em todas as manifestações da vida humana consciente e racional; para ele, onde começa a consciência começa o diálogo (BAKHTIN, 2015, p. 47).

²³ As personagens dostoiévskianas não se bastam a si mesmas; elas se complementam.

Quer dizer, a forma dialógica (no romance dostoievskiano, polifônica) não é novidade na linguagem humana. Desde que somos, logo, a praticamos. Nessa perspectiva, o homem enquanto tal, percorre uma cadeia de diálogos, envolvendo-se impreterivelmente com eles.

Que se lembre de Smerdiákov, filho bastardo do progenitor Karamázov. Ele é resultado, ao cometer o parricídio, também, e sobretudo, da força dialógica do discurso e da consequente abertura causada na sua consciência pelo *outro* – no caso, por Ivan Karamázov²⁴. Que se lembre de Raskólnikov, estudante de Direito atormentado pelas vozes dos grandes César e Napoleão, por exemplo. Que se lembre de Golyádkin e suas ideias obsessivas, materializadas em seu duplo.

Como Valdemir Miotello expressou em uma sexta-feira no ano de 2013, Dostoiévski não inventou as ideias da polifonia em sua cabeça, mas, assim entendendo, percebeu as pessoas reais (metaéticas) na vida fora do romance (STOSIEK, 2014, p. 115).

Analisar esse homem-ideia é se *aproximar* do indivíduo efetivo da vida concreta, logo. Isso porque ambos estão no limite ético do ato²⁵. As suas ações e a sua própria existência, por serem localizadas na eventicidade e singularidade da vida, requerem um posicionamento. Este, enquanto ato, de acordo com Bakhtin (2010), chama-se *responsabilidade moral*, a qual se vincula à vivência, ao mundo não-oficial, estando, portanto, reconhecida na verdade particular (*pravda*).

Trata-se da responsabilidade legítima e real, a qual persegue o reconhecimento do lugar de alguém no mundo e reclama a não indiferença aos acontecimentos que lhe dizem respeito: “o ato²⁶ constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha *uma vez por todas*” (BAKHTIN, 2010, p. 81).

A *responsabilidade especial*, no que lhe concerne, volta-se para o mundo oficial (da cultura, do social), indicando uma repetibilidade identitária à qual o indivíduo está subordinado, sendo consequência, pois, da verdade única (*istina*). O *ser-aí*, tomando emprestada a expressão heideggeriana (2005), não tem vez no *mundo oficial* a que

²⁴ “Se a imortalidade da alma não existe, tudo é permitido”. Síntese da ideia proposta por Ivan Karamázov e propagada em outros termos durante o romance (São Paulo: Editora 34, 2012).

²⁵ “O ato é um gesto ético no qual o sujeito se revela e se arrisca inteiro. Pode-se mesmo dizer que ele é constitutivo de integridade. O sujeito se responsabiliza inteiramente pelo pensamento. (BRAIT, 2015, p. 23).

²⁶ O regime de pensamento baseado no ato tem duas facetas, de acordo com Geraldi (2010, p. 87): afasta-se da *engrenagem estrutural* e possibilita as compreensões em processo contínuo.

Bakhtin faz menção; ele, na verdade, não existe, afinal, no interior de tal esfera não há espaço para o *emotivo-volitivo* (BAKHTIN, 2010). Nos campos ideológicos, a vivência é descartada em favor da homogeneidade teórica:

Para a validade teórica do juízo, por outro lado, é totalmente indiferente o momento histórico-individual, momento da transformação do juízo em ato responsável de seu autor. Eu, que realmente penso e sou responsável pelo ato [*akt*] do meu pensar, não tenho lugar no juízo teoricamente válido. O juízo teoricamente válido é, em todos os seus momentos, impenetrável para a minha atividade [*aktivnost*] individualmente responsável [...] Em um tal mundo pareceríamos determinados, predeterminados, prontos e acabados, fundamentalmente não viventes; nós nos retiráramos da vida, concebida como devir-ato responsável, arriscado, aberto, para um existir teórico indiferente, por princípio conclusivo e completo (não no sentido de que é concluído e determinado apenas no processo cognitivo, mas como um existir já determinado justamente enquanto dado) (BAKHTIN, 2010, p. 45/52).

A não indiferença para com o *outro* sugere a consciência de pertencimento à coletividade, o que não quer dizer apagamento do *eu* ou, como diz Bakhtin (2010, p. 63), “empatia pura²⁷”. É na relação de alteridade que o sujeito, ao refletir-se, refrata-se. Essa nomenclatura metafórica advinda da Física, na forma de propagação e manutenção da luz, implica, no Círculo, o reconhecimento do mundo social no modo de reflexão, como também a sua diferenciação através da refração. Do pareamento e, concomitantemente, despareamento convulsivo, explica-se a heterogeneidade de cada ser humano.

Esse caldo dialógico em eterno devir, à semelhança do rio de Heráclito de Éfeso, evoca a assimilação e a resposta em diferentes níveis. Algumas palavras são, na consciência dos sujeitos, mais autoritárias, enquanto outras, por sua vez, permitem-se mais. Em outros termos, a alteridade pode ser percebida com nitidez ou não, porque, na medida em que se internalizam alguns discursos, o indivíduo orienta o seu dizer com aspas ou sem. Nas palavras de Miotello (2013, p. 55), “ninguém sai imune de uma relação. Leva em si inoculado o outro. E vai inoculado no outro”.

²⁷ “A empatia pura, a coincidência com o outro, a perda de meu lugar único na singularidade do existir pressupõem o reconhecimento de que a minha singularidade e a unicidade do meu lugar não são um componente essencial, não influem no caráter essencial da existência do mundo [...] De outro lado, em geral, uma empatia pura não é possível. Se eu me perdesse verdadeiramente no outro (neste caso, no lugar de dois participantes, haveria um só – com o consequente empobrecimento do existir) (BAKHTIN, 2010, p. 62-63).

A noção de alteridade, a propósito, nasce do que Bakhtin (2010) designa “tom emotivo-volitivo”²⁸, próprio do passo a passo do atuar²⁹ no mundo. A mobilidade da fronteira, a tensão da possibilidade, produz o centro de valoração com o qual se dialoga. O pensamento participativo, por conseguinte – a fuga da abstração onde não se está –, localiza-se não num *outro* qualquer, alheio, neutro e desinteressado. Longe disso, ele se situa na colisão, no choque, no embate e no conflito. Encontra-se, pois, na *entonação* que o faz diferente do *eu*:

Desde o momento em que eu afirmo o meu lugar único no existir único da humanidade histórica, desde o momento em que eu não sou o seu não-álibi, isto é, estou com ela em uma relação emotivo-volitiva ativa, eu entro em uma relação emotivo-volitiva com os valores por ela reconhecidos. Claro, quando falamos dos valores da humanidade histórica, damos uma entonação a tais palavras, não podemos fazer abstração de uma determinada relação emotivo-volitiva com eles; esses valores não coincidem para nós com o seu conteúdo-sentido; eles se correlacionam com um participante único e se iluminam com a luz de um valor real (BAKHTIN, 2010, p. 105).

Dessa forma, “a minha assinatura”³⁰ colocada no final” (BAKHTIN, 2010, p. 94), sendo uma obrigação da existência concreta, um reconhecimento em vez de conhecimento, um “não-álibi que transforma a possibilidade vazia em ato responsável real” (BAKHTIN, 2010, p. 99), está centrada no princípio dos valores a partir de mim³¹, na relação formativa da realidade factual:

É esta arquitetônica do mundo real do ato que a filosofia moral deve descrever, não como um esquema abstrato, mas como o plano concreto do mundo do ato unitário singular, os momentos concretos fundamentais da sua construção e da sua disposição recíproca. Estes momentos fundamentais são: eu-para-mim, o outro-para-mim e eu-para-o-outro; todos os valores da vida real e da cultura se dispõem ao redor destes pontos arquitetônicos fundamentais do mundo real do ato (BAKHTIN, 2010, p. 114).

O movimento tem como característica um nexo de dependência, isto é, assim como a contrapalavra precisa, claramente, da prévia-palavra para sê-la, o ser existente reivindica *o que não é eu* para, então, indefinir-se cada vez mais:

Deve-se pensar a alteridade como um processo que modifica o sujeito, que o desloca de si, colocando-o em movimento. Uma vez que o movimento é parte

²⁸ O mesmo “tom emotivo-volitivo” integra as “forças centrípetas” e “forças centrífugas”, as quais serão abordadas na próxima seção.

²⁹ “Atuar” no sentido de “ato”, e não como uma ação técnica (BAKHTIN, 2010, p. 117).

³⁰ A assinatura é o compromisso com a singularidade e com a participação no ser. Não se furtar, não se subtrair daquilo que seu lugar único permite ver e pensar. Assinatura é também inscrição na relação de alteridade: é confronto e conflito com os outros sujeitos (BRAIT, 2015, p. 25).

³¹ “Reafirmamos que viver a partir de si não significa viver para si, mas significa ser, a partir de si, responsavelmente participante, afirmar o seu não-álibi real e compulsório no existir (BAKHTIN, 2010, p. 108).

do processo de encontro entre o Eu e o Outro, esse movimento pode ser lido como um trauma, conforme nos sugere Coelho Junior (2008). É esse trauma o sinal de que não existe a estabilização imediata do sujeito e do Outro. Ele mesmo que denuncia a força da alteridade, a de alterar o sujeito (DURAN, 2014, p. 151).

A filosofia, desde o seu surgimento na Grécia Clássica, procura pela totalidade. Assim foi com os filósofos da natureza, e assim permanece até os dias atuais. Difere, todavia, como se interpreta o conceito de “totalidade”. Para os pré-socráticos, por exemplo, importava o elemento primordial, a essência última da qual todas as coisas derivam. No Círculo, por seu lado, como afirma Stosiek (2016), a coesão esperada da “totalidade” decorre da dialogia, da interação no mundo, da alteridade:

Eu tendo a pensar que o universo inteiro se dá por sujeitos vivos, os seus atos de vida/trabalho vividos/gastados em interações e diálogos que juntos constituem (constituímos) a universalidade do cosmo que por sua vez só acontece e é real nos sujeitos únicos e os seus atos, os quais por suas vezes são reais só nas interações e diálogos. Tal “universalidade” podemos denominar de “Deus”, ou de “matéria”, ou de “alteridade” (STOSIEK, 2016, p. 60).

Pensar a “totalidade” como, antes de tudo, *pravda* é concebê-la a partir da diferença. O equilíbrio pitagórico, fundador dos matemáticos e acústicos, veria em Bakhtin um contrassenso com a noção organizadora do *número*. Em contrapartida, é justamente no desequilíbrio, no empate entre contrários, que essa existência particular – a realidade a que cada um tem acesso enquanto sujeitos históricos e únicos – torna-se possível e concreta.

Vale a pena, a respeito da crítica à hegemonia da abstração em detrimento do ato, tomar nota das relações filosóficas (influências ativamente sofridas por Bakhtin) feitas por Faraco no posfácio de *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (2010):

Impossível não ouvir aqui o Kierkegaard anti-hegeliano a chamar (nos *Diários*) de cômico e ridículo o filósofo que pretende falar do absoluto e não compreende a existência humana; o filósofo a construir sistemas que querem tudo explicar, mas não conseguem captar a existência em sua singularidade. O mesmo eco kierkegaardiano que vamos escutar, anos depois, na crítica que Heidegger faz, nos Seminários de Zollikon, não à ciência como tal, mas à sua pretensão ao absoluto, a ser o parâmetro de todas as verdades. E nos lembra, nesse sentido, que a dor e a tristeza de cada indivíduo não são mensuráveis e que, por consequência, a experiência vivida não pode ser pensada pela ciência, já que seu método se funda justamente na mensurabilidade (para ela, só é real o que pode ser medido). Bakhtin talvez completasse este raciocínio dizendo, no mesmo diapasão kierkegaardiano, que o evento da minha dor e da minha tristeza não pode ser pensado, conceitualizado, mas somente vivido de seu interior (FARACO, 2010, p. 151).

Nas páginas iniciais do mesmo livro e, novamente, no seu fim, Bakhtin faz a problematização desse vínculo que quer subordinar a vida à teoria dizendo o seguinte: num silogismo, todos os homens são igualmente mortais; coisa que não se aplica à verdade da existência. O conteúdo-sentido, portanto, apropria-se do ser humano desencarnado – sem atuação:

O conjunto do conhecimento geral determina o homem em geral (como *homo sapiens*); o fato, por exemplo, de que ele seja mortal, adquire um sentido de valor somente do meu lugar único – enquanto morra eu, uma pessoa perto de mim, a inteira humanidade histórica; e, naturalmente, o sentido do valor emotivo-volitivo da minha morte, da morte do outro, do meu próximo, do fato da morte de cada ser humano real, varia profundamente caso a caso, já que são todos momentos diferentes do existir-evento singular. Para um sujeito desencarnado, não participante, todas as mortes podem ser indiferentemente iguais. Mas nenhum vive em um mundo no qual todos são – em relação ao valor – igualmente mortais (BAKHTIN, 2010, p. 106).

Miotello e Moura (2014), ao falarem acerca de alteridade, ressaltam a falência do sujeito cartesiano, invertendo a ordem da coisa: em vez do somente “eu penso”, o também “eu sou pensado”. Com isso, o exterior (tudo aquilo que não é *eu*) passa a ter peso constituidor inexorável sobre o *eu*. É nessa relação, com toques de desarmonia necessariamente (afinal, o *eu* não quer coincidir com o *outro*, como também o lugar cômodo de ambas as partes é deslocado pelas forças moventes do poder), que se é obrigado a ser:

Eu ser humano é uma construção que me vem de fora, do exterior. Antes dessa relação constituidora não sou humano. Depois dessa relação ter início, ela só termina para mim com minha morte. Esse é meu fim. Nesse meio tempo, entre o início e o fim, sou e continuo incompleto. Essa é minha constituição: sou deficiente. Sou incompleto. Sozinho não consigo me constituir. Busco minha completude nas relações. Toda relação é uma soma. Assim, exijo o Outro sempre. Essa é minha exigência primordial da vida: que o Outro me complete. E essa completude é impossível, até por conta da própria natureza da relação. É próprio de toda e qualquer relação não deixar os participantes desafetados e iguais. Nunca se é o mesmo, sendo o mesmo. Novas relações acarretam novas exigências de ser, novos conhecimentos, novos desafios. O que poderia me completar me incompleta sempre; o que deveria me preencher me abre novos vazios (MIOTELLO; MOURA, 2014, p. 196-197).

Essa passagem denota bem a incompletude intrínseca à dinâmica da alteridade. Lembra, inclusive, o mito de Sísifo, no qual, em suma – numa das versões –, a personagem que dá nome à história, tendo ofendido os deuses, fora condenado a empurrar uma pedra até o lugar mais alto da montanha, da qual ela eternamente rolava de volta. Embora a alteridade não seja inútil, como sugere, em parte, o trabalho de

Sísifo, ela é sempre um fazer-se, um vir a ser, uma obra a ser realizada, enfim, um ofício nunca completo e terminado; é, por fim, um construir-se em busca do *ainda não*.

Desse modo, a alteridade – sustentada no “princípio arquitetônico supremo do mundo real do ato” (BAKHTIN, 2010, p. 142), isto é, no *eu* e no *outro* – é fundamento da identidade, de maneira que esta não se sustenta sem aquela. Nessa perspectiva, a identidade é social porque também histórica e cultural.

Para Hall (2006), as tradicionais estruturas que sustentavam determinadas maneiras de ser estão em declínio na pós-modernidade. As rígidas amarras, ancoradas em num mundo social estável ou de pouca mobilidade, têm sido fragmentadas, ocasionando, por conseguinte, novas formas de o sujeito social se prostrar interna e externamente. A isso, ele denomina “crise de identidade”, ou seja, a impossibilidade e insegurança de fixar um centro, um local, uma essência indivisível do seu *eu*.

O sujeito social, nesse contexto, em detrimento de concepções essencialistas, é entendido dentro de uma concepção construtivista. O teórico desenvolve o seu raciocínio explanando sobre a distinção entre três formulações a respeito da identidade: sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno³².

A primeira baseava-se no entendimento de que o indivíduo nasce e morre da mesma forma, com um núcleo interior intransponível e nunca modificável; a segunda, por sua vez, refletia sobre as modificações no mundo moderno ao passo que – sabendo da pequenez do indivíduo frente ao meio, como também da natureza sociointeracional da qual ele é produto – subordinava-o às estruturas e aos sistemas; a terceira, por fim, é aquela na qual a mudança se faz presente, indicando uma percepção da contrariedade e incerteza de identidades vistas, antes, como sólidas. Mais adequadamente, esse sujeito é marcado pela incoerência, pelo juízo que o assimila como, embora construído historicamente, não necessariamente determinado.

A sociedade pós-moderna, por seu turno, diferencia-se das anteriores justamente pela mudança frequente e rápida. O autor sublinha a notoriedade desse período como sendo uma “forma altamente reflexiva de vida” (HALL, 2006, p. 15), cujos modelos são

³² O foco, nesse sentido, está no início, passagem e fim da época moderna, eclodindo com a pós-modernidade ou contemporaneidade.

descartados ininterruptamente e nenhum princípio articulador é encontrado ou dura por muito tempo.

A globalização, nesse contexto, teve um impacto profundo nos relacionamentos e, igualmente, em cada ser humano, afinal, parece não haver mais uma “natureza” ou teoria na qual se possa confiar plenamente, tendo em vista que os paradigmas, por exemplo, sobrepõem-se uns aos outros tanto quanto a novidade emerge. O caso concreto da atualidade dessa última concepção de sujeito é exemplificado do seguinte modo:

Em 1991, o então presidente americano, Bush, ansioso por restaurar uma maioria conservadora na Suprema Corte americana, encaminhou a indicação de Clarence Thomas, um juiz negro de visões políticas conservadoras. No julgamento de Bush, os eleitores brancos (que podiam ter preconceitos em relação a uma juiz negro) provavelmente apoiariam Thomas porque ele era conservador em termos da legislação de igualdade de direitos, e os eleitores negros (que apoiam políticas liberais em questões de raça) apoiariam Thomas porque ele era negro. Em síntese, o presidente estava “jogando o jogo das identidades”. Durante as “audiências” em torno da indicação, no Senado, o juiz Thomas foi acusado de assédio sexual por uma mulher negra, Anita Hill, uma ex-colega de Thomas. As audiências causaram um escândalo público e polarizaram a sociedade americana (HALL, 2006, p. 18-19).

Nessa ocasião situada, o jogo entre as identidades fica explícito. Ora, em quem colocar suas fichas: na identidade de homem, de negro, de conservador, de mulher, de liberal ou de negra? Muitos, à época, ficaram divididos, priorizando aquelas com as quais mais também se identificavam. Isso mostra que, num *eu* fantasiosamente uno, coexistem em permanente diálogo e conflito *outros*, os quais podem ser abandonados e acrescentados a depender das circunstâncias. Além disso, conforme se salienta (HALL, 2006, p. 20), não há uma “identidade mestra” (se houve, ela está em “erosão”), tampouco a categoria de classe é suficiente para estabelecer as diferenças e interesses das pessoas.

Dentro desse contexto de instabilidade, a identidade nacional, uma das principais fontes para as identidades culturais, sendo um discurso, uma representação, é antes construída do que natural. É o que Hall chama, por intermédio de Benedict Anderson, duma “comunidade imaginada”, para a qual o pertencimento baseia-se em narrativas que congregam uma identidade-comum: *narrativa da nação, ênfase nas origens, invenção da tradição, mito fundacional, povo puro* (HALL, 2006, p. 52-57). Esses cinco elementos indicam como o estado-nação se vale de estórias que tentam

interligar o passado ao presente e futuro, numa tentativa de fortalecer o sentimento coletivo do “fazer parte”.

A cultura nacional, entretanto, não goza, na realidade, dessa aparente estabilidade. O desejo pela unificação, amparado em três conceitos – *memórias do passado, desejo por viver em conjunto e perpetuação da herança* (HALL, 2006, p. 58) –, revela inconsistências com a história e os fatos, por exemplo. Um modo de ser específico que reúna um grupo amplo é precisamente forçado por meio da violência. A teorização duma igualdade identitária, assim, é genérica, não qualificando, por consequência, as diferenças ocultadas/negadas:

Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termo de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional (HALL, 2006, p. 59).

No cenário pós-moderno, mais exatamente globalizado, as identidades nacionais têm mostrado, com clareza, a sua real natureza fragmentária. Não apenas: é justamente na efervescência da quebra do espaço-tempo (HALL, 2006, p. 67) que o bloco sólido da nação, enquanto dispositivo representacional da identidade, está se despedaçando com mais rapidez. Isso favorece a universalização de bens culturais antes restritos, consoante se observa ao andar pelos centros comerciais das cidades, da mesma maneira que propicia certa “homogeneização cultural” (HALL, 2006, p. 76).

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha (HALL, 2006, p. 75).

Bauman (2005) argumenta que o desejo de fixar uma identidade vem justamente da necessidade de segurança. Na modernidade líquida, com as referências sendo cada vez mais diluídas, a crise de identidade de que se fala aqui acaba sendo inevitável. O pertencimento, que outrora parecia ser mais duradouro, no presente momento, é negociável e revogável. A identidade, na perspectiva desse teórico, finda por se relacionar inevitavelmente às mudanças proporcionadas pela globalização. A tecnologia forneceu no campo das comunicações, por exemplo, mudanças drásticas em relação a

tempos anteriores. Com isso, conforme o autor, os relacionamentos passaram a ser mais rápidos, frágeis e flutuantes, e as identidades, por sua vez, múltiplas.

Woodward (2000), por sua vez, a partir duma história contada pelo escritor e radialista Michael Ignatieff, – a respeito da antiga Iugoslávia, e do conflito entre croatas e sérvios –, reflete também sobre a questão da identidade. Para ela, a linguagem é que dá sentido à identidade, fornecendo-lhe sistemas simbólicos e, conseqüentemente, representações. A classificação do mundo e de suas relações por meio da identidade mostra que o seu caráter é diferenciador, sendo caracterizada necessariamente pela relação:

Essa história mostra que a identidade é relacional. A identidade sérvia depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade (croácia), de uma identidade que ela não é, que difere da identidade sérvia, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade sérvia se distingue por aquilo que ela não é. Ser um sérvio é ser um “não croata”. A identidade é, assim, marcada pela diferença (WOODWARD, 2000, p. 8).

De acordo com a teórica, a diferença se mantém pela exclusão e difunde-se pelas marcas simbólicas, as quais, por exemplo, podem ser materiais (uma roupa, um estilo de cabelo, um carro etc). É interessante perceber que, ao assumir determinada identidade, se está, mesmo que imperceptivelmente, entrando em conflito com outras. A autora afirma – assim como o fez Hall (2006) – que, na caracterização da identidade nacional, frequentemente são apagadas outras identidades, para que seja possível construir uma imagem de unidade. No entanto, esse “apagar” não é ingênuo; ele apropria-se de identidades hegemônicas em prejuízo das não-hegemônicas. Com constância, aliás, as identidades nacionais encarregam-se de ocultar diferenças de classe e de gênero: “A identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças [...] são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares” (WOODWARD, 2000, p. 9).

Conforme a autora, a discussão sobre identidade³³ tem, em tensão, duas perspectivas: essencialistas e não-essencialistas. A primeira parte da noção de que existem características intrínsecas e autênticas de certa identidade, sem que haja

³³ A depender do contexto, a discussão sobre identidade ganha contornos diferentes: “Na arena global, por exemplo, existem preocupações com as identidades nacionais e com as identidades étnicas; em um contexto mais ‘local’, existem preocupações com a identidade pessoal como, por exemplo, com as relações pessoais e com a política sexual” (WOODWARD, 2000, p. 15).

mudança. Já a segunda, apegase às semelhanças e diferenças, fazendo um apanhado de como a mesma identidade tem se modificado no decorrer do tempo.

Woodward (2000) elenca, num quadro conceitual, questões fundamentais a serem pensadas no que concerne à identidade, dentre as quais estão estas duas: 1) a identidade mobiliza, repetidamente, reivindicações essencialistas, determinando a relação de pertencimento e de não-pertencimento com base, muitas vezes, numa versão imaginada do passado distante e imutável; 2) as identidades não são unificadas, podendo haver “contradições no seu interior que têm que ser negociadas” (WOODWARD, 2000, p. 13).

Segundo a autora, os sistemas de representação condicionam o escopo de atuação dos indivíduos. Nesse sentido, “a narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir certas identidades de gênero” (WOODWARD, 2000, p. 17), por exemplo. A mídia, por isso, tem um poder decisivo na hora de configurar e difundir novas identidades discursivamente.

Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído. A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade – tal como a feminilidade loira e distante ou a da masculinidade ativa, atrativa e sofisticada dos anúncios do Walkman da Sony (WOODWARD, 2000, p. 18).

Por esse ângulo, por intermédio das relações de poder e dos distintos momentos econômicos e sociais, a identidade torna-se cambiante e, portanto, um problema³⁴. Muitos, contudo, não a querem como problema. Preferem vê-la numa dada ordem, sem que haja afetação à determinada “verdade histórica”. Para tal, mobilizam suas instâncias de poder a fim de monologizar a polivalência da identidade, tentando resgatar uma autenticidade cada vez mais perdida.

Woodward (2000, p. 29-30), ao trazer Pierre Bourdieu para a discussão, argumenta que por os sujeitos estarem inseridos em circunstâncias variadas (campos sociais), comportam-se de acordo, variando o grau de autonomia. Isso corrobora a ideia de Hall (2006) de que a imaginação do *eu* solitário é uma ilusão, afinal, os contextos delimitam versões identitárias dos indivíduos e os significados com os quais ele se

³⁴ “A identidade só se torna um problema quando está em crise, quando algo que se supõe ser fixo, coerente e estável é deslocado para experiência da dúvida e da incerteza” (WOODWARD, 2000, p. 19).

relaciona – embora essas mesmas versões possam entrar em embate, como já se falou anteriormente:

Um exemplo é o conflito existente entre nossa identidade como pai ou mãe e nossa identidade como assalariado/a. As demandas de uma interferem com as demandas da outra e, com frequência, se contradizem. Para ser um “bom pai” ou uma “boa mãe”, devemos estar disponíveis para nossos filhos, satisfazendo suas necessidades, mas nosso empregador também pode exigir nosso total comprometimento. A necessidade de ir a uma reunião de pais na escola do filho ou da filha pode entrar em conflito com a exigência de nosso empregador para que trabalhemos até mais tarde (WOODWARD, 2000, p. 31).

Diferenciar, nessa perspectiva, uma identidade da outra parece não ser algo fácil, tanto que o seu estabelecimento é desafiado também pelas mudanças impostas no tempo e espaço. Em outras palavras, as mudanças sociais e históricas provocam alterações nas representações do *eu*. Na atualidade, por exemplo, a concepção de “família tradicional” tem sido desgastada pelas lutas políticas de grupos específicos (movimentos sociais³⁵) no que diz respeito à afirmação identitária³⁶. Entretanto, as representações dominantes tentam manter em suposto controle os discursos que as desestabilizam.

Dentro movimentos sociais, inclusive, como aponta Woodward (2000, p. 35), também há essas relações de hegemonia. Ora, no movimento feminista, existem mulheres que herdaram alguns privilégios em relação a outras, por exemplo. Nesse contexto, as mulheres negras desenvolvem pautas que vão além da categoria unificada de “mulher”. Isso, contudo, pode ser enxergado como um enfraquecimento do

³⁵ “Esses ‘novos movimentos sociais’ emergiram no Ocidente nos anos 60 e, especialmente, após 1968, com a rebelião estudantil, o ativismo pacifista e antibélico e as lutas pelos direitos civis. Eles desafiaram o *establishment* e suas hierarquias burocráticas, questionando principalmente as políticas ‘revisionistas’ e ‘estalinistas’ do bloco soviético e as limitações da política liberal ocidental. As lealdades políticas tradicionais, baseadas na classe social, foram questionadas por movimentos que atravessam as divisões de classe e se dirigiam às identidades particulares de seus sustentadores. Por exemplo, o feminismo se dirigia especificamente às mulheres, o movimento dos direitos civis dos negros às pessoas negras e a política sexual às pessoas lésbicas e gays. A política de identidade era o que definia esses movimentos sociais, marcados por uma preocupação profunda pela identidade: o que ela significa, como ela é produzida e como é contestada. A política de identidade concentra-se em afirmar a identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado. Essa identidade torna-se, assim, um fator importante de mobilização política. Essa política envolve a celebração da singularidade cultural de um determinado grupo, bem como a análise de sua opressão específica” (WOODWARD, 2000, p. 33).

³⁶ “A etnia e a ‘raça’, o gênero, a sexualidade, a idade, a incapacidade física, a justiça social e as preocupações ecológicas produzem novas formas de identificação. As relações familiares também têm mudado, especialmente com o impacto das mudanças na estrutura do emprego. Tem havido mudanças também nas práticas de trabalho e na produção e consumo de bens e serviços. É igualmente notável a emergência de novos padrões de vida doméstica, o que é indicado pelo crescente número de lares chefiados por pais solteiros ou por mães solteiras bem como pelas taxas elevadas de divórcio” (WOODWARD, 2000, p. 31).

movimento, uma vez que se perde a unidade, autoafirmada justamente através da essencialidade.

Woodward (2000), diante do que se disse, enxerga a identidade como contingente, sendo marcada, por sua vez, pela diferença. A cultura vai ser, nesse sentido, preponderante para possibilitar as formas de classificação simbólica e de representação com as quais o indivíduo significa.

Na mesma linha, Silva (2000) entende que é preciso problematizar as noções de “diversidade” e “diferença”. Para ele (2000, p. 33), a primeira apoia o multiculturalismo em questões vagas, tornando a discussão “naturalizada”, “cristalizada” e “essencializada”. Quanto à segunda, a diferença, ela está estreitamente vinculada à identidade. Ora, “quando digo, ‘sou brasileiro’, parece que estou fazendo referência a uma identidade que se esgota em si mesma. Entretanto, eu só preciso fazer essa afirmação porque existem outros seres humanos que não são brasileiros” (SILVA, 2000, p. 34). Nesse aspecto, afirmar-se brasileiro é também dizer que não se é de outra nacionalidade: argentino, japonês, italiano etc.

Segundo o autor, é necessário ficar claro que a identidade e a diferença são “ativamente produzidas”, isto é, são os indivíduos, culturalmente, que as criam. No signo linguístico, a mesma relação de construção de diferença acontece:

O mesmo ocorre se consideramos um determinado signo, isto é, se consideramos seu aspecto conceitual. O conceito de “vaca” só faz sentido numa cadeia infinita de conceitos que não são “vaca”. Tal como ocorre com o conceito “sou brasileiro”, a palavra “vaca” é apenas uma maneira conveniente e abreviada de dizer “isto não é porco”, “não é árvore”, “não é casa” e assim por diante (SILVA, 2000, p. 36).

Isso não quer dizer, no entanto, que existe uma estabilidade determinada tanto na relação sónica quanto na construção identitária. Silva (2000) vale-se de Derrida para mostrar que a “linguagem vacila”, e é justamente na medida em que existem graus de dependência entre o *eu* e o *outro*: “nenhum signo pode ser simplesmente reduzido a si mesmo, ou seja, à identidade [...] A mesmidade (ou a identidade) porta sempre o traço da outridade (ou da diferença)” (SILVA, 2000, p. 37).

A indeterminação e a instabilidade são marcas da linguagem e, por consequência, da identidade. Nesta, não há absoluto que a coloque fora da linguagem. É tanto que as mesmas relações de poder estão, como “vetores de força”, discursivamente impostas à identidade: “Elas [relações de poder] não são simplesmente definidas; elas

são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas” (SILVA, 2000, p. 38).

Na disputa pela identidade, aponta o teórico, estão em jogo recursos simbólicos e materiais da sociedade, manifestando os desejos dos diferentes grupos sociais “assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais” (SILVA, 2000, p. 39). Nessa perspectiva, logo, a demarcação – sobre a qual já se falou – parece ser uma necessidade urgente: quem deve ficar dentro e quem deve ficar fora de dada identidade. As “posições-de-sujeito” dividem e classificam, assim, a vida social.

Mas é preciso questionar o binarismo por trás de divisões estanques, afinal, nessa relação, hierarquicamente, um dos lados vai ser tomado arbitrariamente como referência, como norma. Disso, surgem os essencialismos “natural”, “desejável”, “único”.

Numa sociedade em que impera a supremacia branca, por exemplo, “ser branco” não é considerado uma identidade étnica ou racial. Num mundo governado pela hegemonia cultural estadunidense, “étnica” é a música ou a comida dos outros países. É a sexualidade homossexual que é “sexualizada”, não a heterossexual. A força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade. Na medida em que é uma operação de diferenciação, de produção de diferença, o anormal é inteiramente constitutivo do normal [...] A definição daquilo que é considerado aceitável, desejável, natural é inteiramente dependente da definição daquilo que é considerado abjeto, rejeitável, antinatural. A identidade hegemônica é permanentemente assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido (SILVA, 2000, p. 40-41).

As metáforas do movimento subvertem a lógica duma identidade estática. O híbrido, miscigenado, sincrético passam a desestabilizar a fixidez das divisões engessadas da identidade. De acordo com Silva (2000, p. 45), “a teoria feminista e a teoria *queer* contribuem, de forma decisiva, para o questionamento das oposições binárias – masculino/feminino, heterossexual/homossexual”. As identidades fixas, não permitindo tão facilmente a quebra da fronteira, chamam as identidades que subvertem de “ambíguas”, “indefinidas”, “desviantes”, “estranhas” etc.

Silva (2000) recorre ainda a Judith Butler para criticar a mera descrição das identidades. Para tal, traz à tona o conceito de performatividade. É interessante lembrar, aliás, que a ideia inicial vem de Austin (1990) como uma forma específica dos atos de fala, isto é, quando um determinado enunciado implica uma ação, uma efetivação de algo: promessas, ordens, vetos etc.

De acordo com Butler (2017), contudo, mesmo as proposições declarativas, constatativas e descritivas têm atos linguísticos, os quais contribuem para corroborar

uma identidade. Para ela, não existe sujeito fora da lei, ele é discursivamente construído. Mais especificamente, como assinala Hall a respeito do que diz Butler (2000, p. 128), “todas as identidades funcionam por meio da exclusão, por meio da construção discursiva de um exterior constitutivo e da produção de sujeitos abjetos e marginalizados, aparentemente fora do campo do simbólico, do representável”.

Quando utilizamos uma palavra racista como “negrão” para nos referir a uma pessoa negra do sexo masculino, não estamos simplesmente fazendo uma descrição sobre a cor de uma pessoa. Estamos, na verdade, inserindo-nos em um sistema linguístico mais amplo que contribui para reforçar a negatividade atribuída à identidade “negra” [...] A eficácia produtiva dos enunciados performativos ligados à identidade depende de sua incessante repetição (SILVA, 2000, p. 47).

A repetição, entretanto, pode ser cessada. Interromper esse processo é questionar, contestar e problematizar as ditas identidades hegemônicas. É, logo, encarar a identidade enquanto – antes de um discurso pacífico em torno do encantamento da diferença – relações de poder.

Butler (2017, p. 136) diz que não existe uma verdade interna do gênero, por exemplo. Ele é uma fabricação instituída sobre a superfície dos corpos. Dessa forma, não existe distinção estrita entre “sexo” e “gênero”, afinal, a primeira está inserida no discurso generificado. A versão de que o “sexo” é biológico não faz dele algo fora da cultura, algo a-histórico. Salih (2017) corrobora:

O gênero não acontece de uma vez por todas quando nascemos, mas é uma sequência de atos repetidos que se enrijece até adquirir a aparência de algo que esteve ali o tempo todo. Se o gênero é um processo regulador de repetição que se dá na linguagem, então será possível repetir o nosso gênero diferentemente, como fazem os artistas *drags* (SALIH, 2017, p. 94).

Os processos de resistência na afirmação da identidade têm a ver com a luta pela igualdade, pelo fim da opressão³⁷. Para afirmar-se, é preciso desconstruir o discurso que nega. De acordo com Louro (2016, p. 43-44), isso implica desfazê-lo, miná-lo e subvertê-lo. As reações, contudo, hão de vir: aquele que insurge contra a ordem será categorizado e segregado como desviante:

³⁷ O movimento feminista, por exemplo, surge no contexto da Revolução Francesa (1789-1799) e Americana (1775-1781) reivindicando direitos sociais e políticos na tentativa, primeiro, de as mulheres terem mais reconhecimento dentro de seus lares e, depois, no campo mais amplo. Aos poucos, a luta foi direcionada para o rompimento da ordem patriarcal, denunciando os pilares desiguais com os quais a sociedade é construída. Hoje, existem “feminismos”, os quais se adequam às novas demandas e reivindicações de mulheres heterogêneas, plurais e diferentes (CASSAB; OLIVEIRA, 2014).

Setores tradicionais renovam (e recrudescem) seus ataques, realizando desde campanhas de retomada dos valores tradicionais da família até manifestações de extrema agressão e violência física [...] A Ciência, a Justiça, as Igrejas, os grupos conservadores e os grupos emergentes irão atribuir a esses sujeitos e as suas práticas distintos sentidos (LOURO, 2016, p. 28 e 30).

“Master of None”, uma vez que traz as identidades “estranhas” para o lugar de protagonismo, dá visibilidade aos problemas pelas quais muitos ainda passam. A clandestinidade, nesse sentido, é substituída pelo aparato cultural artístico. Essas identidades reclamam o espaço que lhes foi recusado. As representações, nesse seriado, denunciam as imagens estereotipadas que estabilizam a identidade e a contrapõem ao valor positivo.

2.1.3 FORÇAS CENTRÍPETAS E FORÇAS CENTRÍFUGAS

Da instabilidade do confronto, movimento interacional da alteridade, nascem as forças que dão nome a esta seção. Em outras palavras, a tensão é elemento intrínseco à situação dialógica, sendo a fronteira entre discursos o campo fértil para a atuação de um fluxo estabilizador ou instabilizador.

Ao se compreender que não existe neutralidade nas relações dialógicas, porém um inquietante combate entre duas posições opostas – em que uma tenta prevalecer em detrimento da outra –, percebe-se, pelas “forças centrípetas” e “forças centrífugas”, que nenhum enunciar ou discurso é ingênuo. Pelo contrário, todo dizer é posicionado axiologicamente, significando dizer que a palavra se situa com valores, posições, tons dentre de esferas ideológicas específicas.

As forças centrípetas são, na guerra discursiva, aquelas que intentam monologizar, unificar e centralizar a ação dialógica; enquanto as forças centrífugas são as que procuram impedir esse controle unipolarizante. Leffa (2001, p.) vê essa relação da seguinte forma:

[...] qualquer tentativa de unificação provoca sempre uma reação contrária de dispersão. A natureza humana parece marcada por essa dualidade: de um lado, uma força centrípeta, que unifica e puxa para o centro, unindo a todos numa grande comunhão; de outro, uma força centrífuga, que separa e dispersa. É como se a história da humanidade fosse uma sequência de contração e expansão.

A construção da identidade, inclusive, a respeito da qual se falava na seção anterior, exige o embate entre essas duas forças. Enquanto, de um lado, a identidade busca encontrar local seguro, livre de mudanças, de outro, os processos de formação da

identidade sofrem com o encontro, com o contato, na medida em isso pode ocasionar a subversão e a desestabilização.

Nos gêneros do discurso, de semelhante forma as forças atuam. Elas influenciam nos graus de padronização de determinado gênero. Alguns, por pouco receberem a influência das forças centrífugas, têm um aspecto mais homogêneo, rígido, não possibilitando hibridez, flexibilidade e inovação. Outros, de maneira diferente, permitem o heterogêneo, a individualidade e a maleabilidade com mais frequência.

Conforme se observa, essas forças, ao atuarem na linguagem e na língua (dentre vários momentos, pode-se colocar a relação de embate entre a Gramática Normativa e a Sociolinguística, por exemplo), existem nos vários campos (e enunciados, portanto) da atuação humana. A mudança acontece nessa dinâmica de alteração de algo que permanece em repouso.

É importante frisar que elas não agem de maneira separada, e sim concomitantemente: “[...] Ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação” (BAKHTIN, 2002, p. 82).

Em “Master of None”, nesse aspecto, as relações de poder acontecem a todo momento – em algumas ocasiões como força centrípeta; em outras como força centrífuga. As vozes sociais circulam heterogeneamente em constante transformação na prática do dia a dia, e a resistência ou contrapalavra é, nesse caso, a estratégia para não se entregar à monologização – útil e muito utilizada pelas personagens do seriado.

2.1.4 GÊNERO SERIADO

Apesar de não se perceber com nitidez – afinal, a passagem de uma situação de uso a outra acontece de maneira quase imperceptível e natural pelos interlocutores –, as esferas de atividade humana, por disporem de certas regularidades, situam a palavra em “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2016, p. 12), os chamados *gêneros do discurso*.

Eles estão organizados na relação com a língua, repetível, descambando nos enunciados, concretos e únicos. Cada campo de atuação exige determinado

condicionamento, o qual é refletido, para Bakhtin (2016), em três categorias: conteúdo temático, estilo da linguagem e construção composicional. Ainda que o enunciado concreto, por diversos motivos, seja particular, ele se subordina parcialmente, portanto, ao gênero no qual está inserido, uma vez que compartilha com outros traços comuns.

A despeito da infinidade de gêneros, Bakhtin (2016, p. 15) delimitou-os em dois grupos: os primários/simples e os secundários/complexos. Os primeiros têm uma especificidade imediata, cotidiana, informal, surgindo em ambientes culturais mais simples; os segundos, por seu turno, ao agregarem a natureza dos primeiros, tornam-se complexos, fugindo do imediatismo e materializando-se frequentemente na modalidade escrita da língua. Essas diferenças não existem mecanicamente ou funcionalmente³⁸, como alertará o autor em questão, estando elas intimamente ligadas às ideologias, às visões de mundo.

A discussão acerca dos gêneros não é algo recente. Pelo contrário, Aristóteles, na *Poética* (2011), já classificava alguns aspectos da poesia e da arte mimética, em geral. A sua divisão, entretanto, tinha embasamento na *virtude*, conceito caro – principalmente na ética – ao filósofo. Ao separar a comédia da tragédia, por exemplo, a justificativa do aluno de Platão versava na hierarquia: a primeira imita homens inferiores (de caráter vicioso), enquanto a segunda imita homens superiores (de caráter virtuoso)³⁹.

Para o filósofo russo, Mikhail, a consideração das esferas discursivas de comunicação não tem graus de importância, ou seja, não existem gêneros maiores/melhores ou menores/piores – como o faz Aristóteles. Ele se preocupou com “o dialogismo do processo comunicativo” (MACHADO, 2014, p. 152). Nesse contexto, outros campos em que a linguagem estava envolvida passaram a ser estudados, e não apenas as formas poéticas:

Graças a essa abertura conceitual é possível considerar as formações discursivas do amplo campo de comunicação mediada, seja aquela processada pelos meios de comunicação de massa ou das modernas mídias digitais, sobre o qual, evidentemente, Bakhtin nada disse, mas para o qual suas formulações convergem (MACHADO, 2014, p. 152).

³⁸ Linguagem e vida não devem ser dissociadas nas análises.

³⁹ A obra, apesar disso, traz uma inovação no que diz respeito aos livros 3 e 10 da *República* (PLATÃO, 2009), na medida em que dá certa autonomia às artes ao considerá-las, cada uma à sua maneira, com estatutos próprios. Isso propicia o exame das características da “mimesis”.

Em vez de segregar áreas da atividade humana em tipologias, a investigação bakhtiniana sobre os gêneros (com maior ênfase, os romances) trouxe os vários posicionamentos no mundo: hibridismos e heterodiscursividade. Nessa perspectiva, estudar os gêneros significa estudar a cultura dum dado tempo-espço. Determinadas manifestações surgem, desenvolvem-se, modificam-se e/ou desaparecem. A essa cadeia estão vinculadas pessoas de carne e osso, as quais atuaram no seu tempo:

A noção de “elo numa cadeia complexamente organizada” é um pressuposto teórico que aponta para a possibilidade de verificar a propriedade das formulações de Bakhtin para se compreender os gêneros discursivos em esferas de produção de linguagem não restritas ao mundo verbal. Se, em vida, Bakhtin pôde alimentar suas ideias sobre os gêneros discursivos acompanhando o florescimento da literatura, da cultura popular, do jornalismo, da publicística e do rádio, o desenvolvimento ulterior da cultura, as esferas discursivas diversificadas pelos meios da comunicação, pelos encontros e diálogos interculturais se encarregam de redimensionar o alcance que suas formulações sobre os gêneros discursivos poderiam ter no estudo dos discursos da prosa comunicativa criada pelo filme, programa de televisão e pelos formatos das mídias digitais (MACHADO, 2014, p. 163).

Para Bakhtin, portanto, os gêneros do discurso, dialogicamente, manifestando as relações culturais e sociais, ressoam (PAJEÚ, 2014) as multivozes do mundo: os tons axiológicos dos mais diversos.

Isso explica a dupla orientação (MEDVIÉDEV, 2012, p. 195) condicionante de cada gênero (ouvintes e conteúdo temático), da qual não se pode olvidar em se tratando duma perspectiva sócio-histórica. A realidade, do modo como cada ser humano a percebe, passa pela unidade enunciativa das esferas de atividade humana, pela “realização no processo de comunicação social” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 200): eis o início da crítica⁴⁰ à teoria formalismo quanto aos gêneros.

Nessa ótica, o seriado entra em voga como um enunciado de características mais ou menos regulares, fazendo parte, claro, de um momento vivido. É importante colocar isso porque o próprio enunciado seriado tem sofrido modificação ainda sincronicamente. Em especial, a sua distribuição e produção em outro veículo (digital) altera sobremaneira certas propriedades, gerando diferenças no tocante ao seriado televisivo.

⁴⁰ “Os formalistas separam a obra da interação entre as pessoas da qual ela é um aspecto. Com isso, eles destroem também todas as ligações essenciais. Eles relacionam a obra a um ser humano que se encontra fora da história, que não se altera e que exige apenas uma substituição periódica do automatizado pelo perceptível” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 220).

Seriado, seriado televisivo, série, minissérie, microssérie: vários são os nomes atribuídos ao gênero do discurso. É bem verdade que existem, de acordo com alguns estudiosos do campo, diferenças entre cada uma dessas nomenclaturas. Para outros, contudo, não há, podendo elas serem enquadradas no mesmo campo.

Embora o seriado pareça ser algo recente, a história do seriado, isto é, de sua construção e constituição, remonta o folhetim. Na Inglaterra e Estados Unidos, século XIX, de acordo com Paglione (2016), a revogação de impostos sobre o papel e a impressão – causando barateamento dos jornais –, o aumento do tempo de lazer – em virtude dos ideais de industrialização – e a alfabetização em massa propiciaram um público leitor muito amplo, ensejando, por consequência, maior desenvolvimento da imprensa e do entretenimento. O mercado, valendo-se desse conjunto de fatores, atendeu aos seus interesses reformulando a produção e circulação.

Nesse contexto, segundo Meyer (1996), na França, *feuilleton*, e, na Inglaterra, *serials*, um determinado espaço do jornal foi destinado ao chamado “vale tudo”, local onde novos escritores poderiam escrever breves narrativas periodicamente: o folhetim. Nele, fatias de ficção eram dispostas de modo a sempre deixar a continuação para a próxima edição do jornal. Desse gênero, surgiram artifícios recorrentes para prender o leitor e, hoje em dia, o telespectador na continuação da trama. Conhecido no cinema como *cliffhanger*, um dessas estratégias visava a terminar um episódio com uma situação a ser resolvida ou solucionada.

Com o tempo, por haver uma quantidade exorbitante de produções folhetinescas, a qualidade de algumas produções, inevitavelmente, deixava a desejar. Por esse motivo e também pelo apelo mercadológico, “produções folhetinescas” passou a ser uma alcunha que a crítica atribuía a trabalhos parcos de conteúdo e qualidade. Até hoje, produções relacionadas ao folhetim, como novelas e seriados, recebem avaliações negativas por algumas instâncias de legitimação, tanto que a elas outra nomeação é recorrente: “produção b”⁴¹. A nomenclatura é carregada de julgamento de valor, atribuindo-lhe características negativas, pejorativas.

⁴¹ O gênero seriado está envolto numa lógica de mercado, massiva, atendendo a demandas dum enunciado artístico comercial, o que, porém, não exclui a possibilidade de riqueza estética.

Apesar da discussão, na qual esses gêneros são vistos com desconfiança por determinados setores, o folhetim foi-se espalhando e dando influência a novos gêneros: filmes em série nas casas de projeção (primeiros anos/décadas do século XX), radionovela (anos de 1930), novela televisiva (após a segunda guerra mundial) e seriado televisivo (início em 1946, no Reino Unido, com *Pinwright's Progress*⁴²; e em 1947, nos Estados Unidos, com *Mary Kay and Johnny*⁴³).



Figura 1 Pinwright em sua loja

Fonte: https://www.comedy.co.uk/tv/pinwrights_progress/

⁴² De acordo com a revista Mundo Estranho (<https://mundoestranho.abril.com.br/cinema-e-tv/qual-foi-a-primeira-serie-de-tv/>), *Pinwright's Progress* teve apenas dez episódios, durando uma temporada. O *sitcom* – uma comédia de situação, do cotidiano – trazia o dia a dia de J. Pinwright, o qual comandava uma loja, e lidava com dificuldades relacionadas a um rival e aos seus funcionários.

⁴³ Tratava-se de uma *sitcom* que mostrava a rotina de Mary Kay e seu marido, Johnny. Teve longa duração e uma extensa produção de episódios.



Figura 2 Mary Kay e Johnny

Fonte: <https://moviepilot.com/p/timeline-of-sex-on-tv/4148733>

Na contemporaneidade, com a internet e as mídias sociais, o seriado tem se complexificado, trazendo desafios para quem tenta, mesmo relativamente, estabilizar o gênero. Diz-se isso porque a desgastada concepção de seriado como uma narrativa dividida em episódios, com conclusibilidade relativa e regularidade semanal de disponibilização de episódios já não abrange todo e qualquer seriado. Se se detiver nas produções de seriado em televisão, pode ser que o padrão continue. No entanto, quando as produções são feitas por empresas voltadas à internet, a configuração torna-se um pouco diferente⁴⁴.

O enunciado seriado, vale situar, mistura três elementos da linguagem: a palavra, o som e a imagem. Todos eles estão em interação no que Paula (2014) denomina “verbivocovisualidade”, construindo, por sua vez, uma gama de sentidos nos gêneros que estiverem inseridos. É importante se discutir essa relação, a propósito, porque o *corpus* desta produção a exige, afinal, tratam-se de enunciados em movimento, os quais mobilizam não somente o *verbum*.

⁴⁴ A própria liberação dos episódios, a exemplo da *Netflix*, é feita por inteiro, dando ao internauta-telespectador mais autonomia nas escolhas.

O Círculo de Bakhtin, conforme alerta a autora Brait (2013), dedicou-se mais especificamente à palavra⁴⁵, embora, no conjunto de suas obras, a reflexão esteja voltada para a linguagem como um todo, incluindo, portanto, também a visualidade:

Nessa perspectiva, o enunciado e as particularidades de sua enunciação configuram, necessariamente, o processo interativo, ou seja, o verbal e o não verbal que integram a situação e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior histórico, tanto no que diz respeito a aspectos (enunciados, discursos, sujeitos etc.) que antecedem esse enunciado específico quanto ao que ele projeta adiante (BRAIT, 2014, p. 67).

A autora (2013) demonstra a atuação do enunciado verbo-visual no romance “O duplo”, de Dostoiévski. Na última edição, pela Editora 34, a escrita veio acompanhada de alguns desenhos de Alfred Kubin, os quais parecem penetrar o todo textual, tornando-o parte integrante das imagens e vice-versa. O diálogo entre a imagem e o texto, para Brait, provoca efeitos conjuntos, de “entranhamento”, duma “estética da alteridade”.

Outro exemplo utilizado pela pesquisadora é o famoso quadro “Isto não é um cachimbo” (1928/29), de René Magritte. Ambas as materialidades constroem os sentidos concomitantemente, isto é, elas se interpenetram: “Não se pode tirar a frase ou analisar somente a frase, escrita em letras cursiva, funcionando como legenda, orientando ou desorientando a interpretação do espectador” (BRAIT, 2013, p. 53).

Bubnova (2011) argumenta que Bakhtin, diferente de outros teóricos, não enxerga a oralidade como um domínio apartado da escrita, isto é, não vê rígida distinção entre cultura escrita e cultura oral:

Ao contrário, o mundo pensado por ele, tanto o da voz quanto o da letra, aparece unificado pela produção dinâmica dos sentidos, gerados e transmitidos pelas vozes personalizadas, que representam posições éticas e ideológicas diferenciadas em uma união e intercâmbio contínuo com as demais vozes (BUBNOVA, 2011, p. 269-270).

O enunciado verbivocovisual é encarado da mesma forma: a composição de sentido é organizada em torno da articulação de três elementos, os quais não podem ser analisados separadamente, com risco de se perder o projeto discursivo inerente a ele (as marcas discursivas de um sujeito, lugar histórico e social). Para o filósofo russo, a

⁴⁵ “No mundo de Bakhtin, a escrita é privilegiada justamente como um percurso capaz de traduzir a voz humana na medida em que é portadora de sentidos da existência, preservando de modo específico suas modalidades, que ele caracteriza mediante metáforas relacionadas à voz e à música: polifonia, contraponto, orquestração, palavra a duas vozes, coro, tom, tonalidade, entonação, acento etc.” (BUBNOVA, 2011, p. 270).

unidade da comunicação discursiva, o enunciado, já traz a presença do extraverbal (não dito) consigo.

O termo “verbivocovisual”, de acordo com Paula e Serni (2017), “foi cunhado por James Joyce e utilizado de maneira metafórica por Décio Pignatari para tratar da linguagem da poesia concreta”. Para elas, o ponto de partida desse tipo de enunciado é a potencialidade valorativa. Ele é considerado um “todo de sentido”, tendo acabamento e sendo dialógico (e, portanto, responsivo).

Nesse aspecto, a análise do enunciado seriado não pode esquecer do sincretismo presente na sua materialidade linguística, consoante aponta Grillo (2012, p. 244-245) quando busca princípios bakhtinianos para fundamentar a análise verbo-visual: “[...] a estética filosófica pauta-se pela abordagem de enunciados em diversos planos de expressão – visual, verbal, musical, etc – e pela observação das inter-relações entre os diversos campos da cultura”.

3 CELULAR À MESA

Neste capítulo, foca-se na maneira como a sociedade se modificou ante a emergência da “globalização”, da “Era da informação”. A convergência das mídias implicou também a convergência das sociedades, com culturas cada vez mais híbridas, pessoas mais responsivas e uma construção participativa do conhecimento.

Compreender o que se passa na sociedade é a maior preocupação das ciências sociais. Para isso, contudo, faz-se necessário um quadro referencial, com categorias intelectuais frequentemente atualizadas. Embora muitos consigam antever o aparecimento de determinadas atividades e fenômenos, a mudança, comumente, precede as formulações de cunho interpretativo. Assim, como tem acontecido neste tempo, existem lacunas (e não cessam de haver novas) comprometendo a segurança do conhecimento julgado como *familiar e, portanto, conhecido*. A respeito disso, a propósito, falava Nietzsche:

[...] o que entende mesmo o povo por ‘conhecimento’? O que quer ele quando quer ‘conhecimento’? Não mais que isto: algo estranho deve ser remetido a algo conhecido. [...] O conhecido, isto é, aquilo a que estamos habituados, de modo a não mais nos admirarmos, nosso cotidiano, alguma regra em que estamos inseridos, toda e qualquer coisa em que nos sentimos em casa: como? Nossa necessidade do conhecer não é justamente essa necessidade do conhecido, a vontade de, em meio a tudo o que é estranho, inabitual, duvidoso, descobrir algo que não mais nos inquiete? E o júbilo dos que conhecem não seria precisamente o júbilo do sentimento de segurança reconquistado? [...] Quando reencontram nas coisas, sob as coisas, por detrás delas, algo que infelizmente nos é bem conhecido ou familiar, como nossa tabuada, a nossa lógica ou nosso querer e desejar, como ficam imediatamente felizes! Pois ‘o que é familiar é conhecido’: nisso estão de acordo. [...] Erro dos erros! O familiar é o habitual; e o habitual é o mais difícil de ‘conhecer’, isto é, de ver como problema, como alheio, distante, ‘fora de nós’ (NIETZSCHE, 2001, p. 250-251).

Essa impressão de instabilidade, conforme se percebe, sugere ser aquilo contra a qual *o conhecer* luta. De qualquer forma, mesmo sabendo que tal desorientação é útil e sempre relevante para o fazer científico, em tempos de modernidade líquida (BAUMAN, 2001), a rapidez da mudança chega a desnortear e confundir até os mais atentos. Segundo Castells (2016), semelhante sentimento intensifica-se pelas mudanças no âmbito da comunicação, tendo a revolução tecnológica como causa:

A passagem dos meios de comunicação de massa tradicionais para um sistema de redes horizontais de comunicação organizadas em torno da internet e da comunicação sem fio introduziu uma multiplicidade de padrões de comunicação na base de uma transformação cultural fundamental à medida que a virtualidade se torna uma dimensão essencial da nossa realidade (CASTELLS, 2016, p. 11).

A *sociedade em rede* descrita por Castells revela a eclosão duma estrutura social baseada no paradigma tecnológico, desenvolvendo-se a partir da interatividade num sistema de redes interconectadas. O tecido social vê-se enraizado num novo *modus operandi*. Essa é a Era da Informação, momento no qual os espaços tornam-se mais próximos e os limites fronteiriços menos delimitados, trazendo, conseqüentemente, desafios aos Estados-nações.

Numa das cenas de “Master of None” (figura 3), por exemplo, seriado que se tem como *corpus* nesta pesquisa, em decorrência dos fluxos migratórios da globalização, Dev, personagem principal, e Brian, seu amigo, ao conversarem enquanto caminham na rua, passam por um grupo de pessoas que compartilham e resguardam, visivelmente, a tradição cultural de um país asiático específico. Isso demonstra, em certa medida, a tensão pela qual passa a identidade do Estado-nação, uma vez que, neste tempo, as culturas estão se tornando híbridas e a diferença está na esquina.



Figura 3 Mulheres dançam uma música típica de algum país asiático
Fonte: Netflix

Na imagem, além de se observar as mulheres dançando, percebe-se também uma loja/comércio, com fachada azul, enquadrada ao fim. Nela, acima da “língua oficial”, o inglês, está a mesma descrição (“bulbs world”) em ideogramas, representando o vínculo que a loja/o proprietário ou a proprietária têm com outro idioma e, portanto, cultura.

Na mesma ótica, no 1º episódio (*Plano B*), Dev, ao cuidar dos filhos de Amanda – uma colega sua – por algumas horas, resolve levá-los para tomar sorvete. Ao entrar no estabelecimento, Lila enuncia as características que delimitam o grupo étnico-racial de algumas pessoas que lá estavam: “moça negra, homem chinês”. Dev chama a sua atenção, a fim de que não faça isso. A cena é interessante na medida em que evidencia o multiculturalismo presente nas grandes cidades, as quais têm bairros e restaurantes por

todos os lados com pessoas *antes* entendidas como “estranhas”, “diferentes” e, por isso, “temíveis”.



Moça negra. Homem chinês.
Figura 4 Lila aponta o grupo étnico-racial das pessoas na sorveteria. Ep. 1/1ª temp.
Fonte: Netflix

O advento da Internet e, mais tarde, da Web, certamente, foram marcos nesse processo de alteração acelerado da *Globalização recente*. De acordo com Lévy (2010), o nome “internet” vem de *internetworking* (ligação entre redes)⁴⁶, sendo, em verdade, não a ligação, mas, sim, a rede central na qual se sustentam outras redes ou o conjunto de todas elas. É importante, aliás, distingui-la da *World Wide Web*:

A Web (WWW) é apenas um dos serviços disponíveis através da Internet, e as duas palavras não significam a mesma coisa. Fazendo uma comparação simplificada, a Internet seria o equivalente à rede telefônica, com seus cabos, sistemas de discagem e encaminhamento de chamadas. A Web seria similar a usar um telefone para comunicações de voz, embora o mesmo sistema também possa ser usado para transmissões de fax ou dados (LÉVY, 2010, p. 265).

A partir da década de 1990, a expansão da conectividade foi satisfeita pela comunicação sem fio dos telefones celulares. Da convergência, a difusão, com a infraestrutura exigida, só aumentou, acrescentando à comunicação de massa um complemento multimodal. Nesse contexto, as comunidades on-line desenvolveram-se “não como um mundo virtual, mas como uma virtualidade real integrada a outras formas de interação em uma vida cotidiana cada vez mais híbrida” (CASTELLS, 2016, p. 22).

⁴⁶ A internet, de acordo com Castells (2016, p. 101), nasce do trabalho duma instituição de pesquisa chamada Arpa (Agência de Projetos de Pesquisa Avançada) do Departamento de Defesa dos EUA. No início, seu nome, por isso, chamou-se *Arpanet*, depois *ARPA-Internet* e, por fim, *Internet*. A criação, antes de tudo, teve intenções militares, tanto que, em determinado momento, para se distinguir o uso militar do científico e pessoal, houve uma divisão nesse sistema de comunicação.

A virtualidade real, por conseguinte, desencadeou (e foi desencadeada por) novas questões. Exemplo disso é a integração⁴⁷ global de determinadas culturas, bem como a repulsa de grupos à possibilidade de imergir sem volta nela. Fato é que a revolução tecnológica “remodelou a base material da sociedade em ritmo acelerado” (CASTELLS, 2016, p. 61).

É interessante saber, inclusive, que o desenvolvimento da rede horizontal de comunicação, a qual circunscreve boa parte das ações, de alguma forma, de qualquer cidadão do mundo, aconteceu ante a disponibilização coletiva de desenvolvedores. Faziam-se melhorias nas redes e, em seguida, oferecia-se o produto do trabalho à utilização e ao aperfeiçoamento. A rede, portanto, é, indiretamente, causa e consequência de si mesma.

O impacto da novidade é, para Castells (2016, p. 413), comparado à invenção do alfabeto na Grécia. Já de acordo com Lévy:

Durante uma entrevista nos anos 50, Albert Einstein declarou que três grandes bombas haviam explodido durante o século XX: a bomba demográfica, a bomba atômica e a bomba das telecomunicações. Aquilo que Einstein chamou de bomba das telecomunicações foi chamado, por meu amigo Roy Ascott (um dos pioneiros e principais teóricos da arte em rede), de “segundo dilúvio”, o das informações. As telecomunicações geram esse novo dilúvio por conta da natureza exponencial, explosiva e caótica de seu crescimento. A quantidade bruta de dados disponíveis se multiplica e se acelera. A densidade dos links entre as informações aumenta vertiginosamente nos bancos de dados, nos hipertextos e nas redes. Os contatos transversais entre os indivíduos proliferam de forma anárquica. É o transbordamento caótico das informações, a inundação de dados, as águas tumultuosas e os turbilhões da comunicação, a cacofonia e o psitacismo ensurdecedor das mídias, a guerra das imagens, as propagandas e as contrapropagandas, a confusão dos espíritos (LÉVY, 2010, p. 13).

A internet e web, é bem verdade, devem muito às *comunidades virtuais* que foram se formando. Expressão cunhada por Howard Rheingold, em *A comunidade virtual* (1996), *comunidades virtuais* vêm de fóruns que se acumularam em torno de afinidades dos participantes. Flexíveis e descentralizadas, elas, atualmente, dominam o cenário do dia a dia e intrometem-se em vários campos da atividade humana.

Alguns dizem que uma *rede social* não é precisamente uma *comunidade virtual*. Claramente, o sistema é o suporte dado aos atores da interação, isto é, àqueles que, de fato, fazem da plataforma um cenário para grupos sociais. Por metonímia, e em razão de

⁴⁷ Nesse jogo, sem ingenuidade, há um ininterrupto embate entre o local e aquilo que se dissemina como global.

a tecnologia virtual ser destinada e oportunizar o relacionamento, tomam-se as duas nomenclaturas como sinônimas.

Usenet (1979), *Minitel* (1982), *Well* (1985), *America Online* (1985), *Prodigy* (1988) e *AOL* (1990) são alguns dos primeiros correios eletrônicos, salas de bate-papo ou redes sociais digitais a existirem. Após o começo da WWW, serviços como *TheGlobe.com*, *Geocities* e *Tripod*, dando maior liberdade ao usuário, permitiam-no configurar sua página pessoal, dando-lhe ares mais individual. Sites de relacionamento também surgiram: *Match.com* (1994) e *Classmates.com* (1995). O tempo das redes sociais recentes, no entanto, chegou em 1997, com o nome *sixdegrees.com*. O espaço trazia o diferencial de, a partir do nome verdadeiro do usuário, construir relações entre outros participantes diante de interesses comuns, como também enviar convites por e-mail. Depois disso, num efeito consecutivo, o número de redes sociais digitais, com cada vez mais inovação e originalidade, só fez aumentar: *Plaxo* (2001), *Ryze* (2001), *Friendster* (2003), *LinkedIn* (2003), *Tribe.net* (2003), *MySpace* (2003), *Orkut.com* (2004), *Thefacebook.com* (2004), por exemplo⁴⁸.

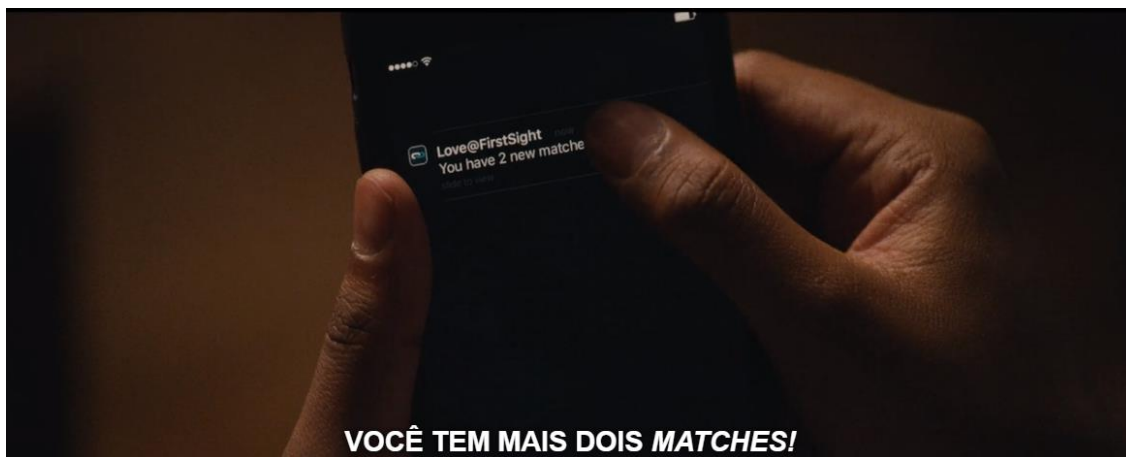


Figura 5 Dev manuseia o aplicativo de encontros amorosos. Ep. 4/2ª temp.

Fonte: Netflix

É interessante pontuar, a propósito, que a dinâmica nas redes sociais é muito mais veloz devido também à linguagem própria do meio. O hipertexto, por exemplo, que reúne em si a rica possibilidade das modalidades escrita, oral e audiovisual, forma um número de *links* intermináveis entre assuntos. Os nós referenciais dele ligam um texto a outro num sem-fim de relações. Isso exige, claro, uma maior atenção/letramento do leitor-internauta. Enquanto o hipertexto é a própria substância intrínseca do texto em

⁴⁸ Kirkpatrick, David. **O efeito Facebook**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

campo digital, a multimodalidade é como ele se mostra, qual é a sua aparência, o seu modo de apresentação.

Nessa linha, o texto caleidoscópico e dobrável torna o leitor também um autor. As definições a respeito desses entes misturam-se. O itinerário a ser traçado por quem navega nas águas tumultuadas, heterogêneas e imprevisíveis não é estanque, latente e predeterminado, pelo contrário:

Se definirmos um hipertexto como um espaço de percurso para leituras possíveis, um texto aparece como uma leitura particular de um hipertexto. O navegador participa, portanto, da *redação do texto* que lê. Tudo se dá como se o autor de um hipertexto constituísse *uma matriz de textos potenciais*, o papel dos navegantes sendo o de realizar alguns desses textos colocando em jogo, cada qual à sua maneira, a combinatória entre os nós [...] o navegador pode tornar-se autor de maneira mais profunda do que ao percorrer uma rede preestabelecida: ao participar da estruturação de um texto. Não apenas irá escolher quais links preexistentes serão usados, mas irá criar novos links, que terão um sentido para ele [...] os leitores podem não apenas modificar os links, mas também acrescentar ou modificar nós (textos, imagens etc) (LÉVY, 2014, p. 59).

A leitura e a escrita, no mundo atual, foram apropriadas pelo ambiente virtual, de modo a cingir significativa parte do dia a dia das pessoas. Essa interação com a cultura escrita, num ambiente desterritorializado e instantâneo, com fins lúdicos, econômicos ou intelectuais, modifica o protocolo de leitura, alterando as relações existentes dentro do processo. Com o avanço da tecnologia da comunicação e surgimento do ciberespaço, a dinâmica foi favorecida. A resposta pode ser dada simultânea à produção, numa rapidez, interação e envolvimento que, além de mudar as técnicas de produção do texto escrito, fazem do leitor um *eu* notado, exigente e proativo.

A partir das transformações no mundo da técnica, então, um inédito modo de interagir tem se manifestado. Com ele, caem as velhas concepções teóricas da comunicação, como a desgastada e pouco polivalente noção de relação unívoca “emissor x receptor”.

Nesse contexto, levando-se em conta os seriados, por exemplo, a dinâmica em torno deles acontece com mais velocidade do que antigamente. A cultura de fãs, por exemplo, tem uma proporção de efetiva participação incrível. Paglione (2016) mostra isso em seu trabalho com o seriado Sherlock (BBC). Os fãs, além de produzirem *fanzones*, *fanfics* e outros materiais, foram tão ativos que chegaram a integrar o plano de conteúdo da série, uma vez que o diretor adicionou elementos da própria cultura dos fãs:

reunião entre participantes para descobrir/desvendar os casos de Sherlock Holmes e Dr. Watson.

Jenkins (2009) descreve em seu livro como a relação entre público, produtores e conteúdos de mídia tem se remodelado ante o pensamento convergente. Para tal, argumenta em torno de três conceitos-chave: convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva. O primeiro tem a ver com a cooperação de mercado e público, com as transformações tecnológicas e culturais; o segundo com o ganho de ativa participação que as pessoas tiveram nos últimos anos (ao utilizar as mídias várias – não se restringindo apenas às digitais – os indivíduos têm, hoje, uma capacidade maior de interagir com elas, de compartilhar o que pensam); o terceiro e último, por seu turno, é a “inteligência coletiva”, expressão cunhada por Lévy que se relaciona ao fato de o saber enciclopédico ter sido cada vez menos útil:

Nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e podemos juntar as peças, se associarmos nossos recursos e unirmos nossas habilidades. A inteligência coletiva pode ser vista como uma fonte alternativa de poder midiático. Estamos aprendendo a usar esse poder em nossas interações diárias dentro da cultura da convergência. Neste momento, estamos usando esse poder coletivo principalmente para fins recreativos, mas em breve estaremos aplicando essas habilidades a propósitos mais “sérios” (JENKINS, 2009, p. 30).

Em “Master of None”, no episódio piloto, há uma cena que exemplifica bem a “inteligência coletiva”, típica da contemporaneidade, e, por consequência, também os outros dois conceitos. Dev transa com Rachel, garota que ele conhece na mesma noite. Durante o sexo, a camisinha dele rasga, e ambos, em vez de continuarem com outra camisinha, findam por discutir sobre “masturbação masculina antes do sexo”, “pré-ejaculação”, “pílula anticoncepcional”.

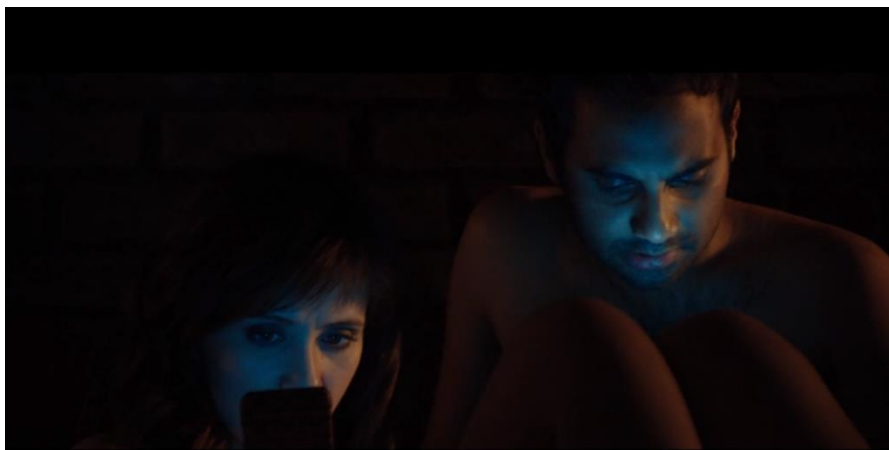


Figura 6 Dev e Rachel buscam informações no celular. **Fonte:** Netflix

As ferramentas de busca, com várias opiniões de usuários, acabam sendo o moderador e principal argumento para sustentar as ideias de cada um. O clima passa. Eles resolvem ir à farmácia comprar a dita pílula. Para isso, antes, acessam o “Uber” – programa/aplicativo de dispositivos móveis, no qual, por demanda, o usuário comunica-se diretamente com o motorista –, e escolhem a forma que mais lhes agrada. A cena, além de mostrar a natureza conjunta da internet, na medida em que há cooperação de informações, opiniões e conhecimento, é interessante por alguns outros motivos, dentre os quais (i) por mostrar como as pessoas, na pós-modernidade, lidam com a “verdade”; (ii) o quão a internet e as ferramentas/aplicativos fazem parte do cotidiano dos indivíduos; (iii) e como os encontros têm se tornado menos duradouros neste tempo.

Não só os encontros são mais rápidos e fugazes, como também os casamentos. A questão está ligada, de fato, com um sem-fim de motivos – a respeito dos quais não se é de interesse aqui –, mas trazem à tona novamente também a liquidez das relações e instituições argumentada por Bauman (2001). No diálogo abaixo, precisando ir a um encontro de trabalho, mas não tendo com quem deixar os filhos, Amanda, amiga de Dev, confia-os a ele. A experiência, todavia, não foi boa: as crianças lhe trazem vários momentos constrangedores e problemáticos. Dev, posteriormente, voltando à festa do filho de Caio, outro amigo seu, desabafa:

Dev – Ah, eu cuidei desses dois só uma horinha, e estou destruído. Você está com o filho de um ano: como consegue? Qual é o segredo?

Caio – O segredo é que eu vou me divorciar.

Dev – O quê? Está falando sério?

Caio – É, a gente está tendo uns problemas. Tentamos resolver, mas eu acho que não vai dar certo.

Dev – Achei que estava indo tudo bem. E aquelas coisas que você me disse mais cedo?

Caio – Qual é?! Bobagens que se diz em festas. Você quer que eu diga o quê? Que eu não durmo e não fodo há um ano?! Que eu não vejo os meus amigos e que eu odeio a minha mulher?!



Figura 7 Dev percebe que Caio está deprimido

Fonte: Netflix

A conversa mostra dois contornos diferentes duma realidade cada vez mais comum, o divórcio. A cena é interessante porque traz os desafios de se ter um filho na contemporaneidade, a atribuição igualitária de tarefas que devem ser exercidas por cada papel social, pai e mãe, e a convivência num tempo de relações fragmentadas. A extensão visual e sonora da cena demonstram o cansaço físico e mental, bem como a tristeza da situação: Caio está sentado, com a mão apoiando o queixo, que aparenta querer cair. O enfado apodera-se de sua face. O copo à mão e o litro do que afigura ser uísque à mesa dão à personagem, de cabelos bagunçados, um semblante ainda pior. Os seus olhos, a propósito, focam o nada. É um olhar vazio, o qual vislumbra talvez que algo poderia ter sido diferente.

Na contemporaneidade, a propósito, os seriados têm, geralmente, um caráter massivo – ao contrário daqueles que os diferenciam das novelas utilizando essa razão. Ora, ainda que a série, às vezes, tenha um nicho específico, a propagação, em virtude de a difusão pelos meios de comunicação ser tamanha, alcança muitas pessoas, gerando algumas necessidades. Na figura 8, Dev e seus amigos assistem a *Sherlock*⁴⁹ (BBC).



Figura 8 Arnold relata a sua dificuldade com o sotaque da série. Ep. 3/1ª temp.
Fonte: “séries online”

Nesse caso, a globalização implica, na produção cinematográfica, a adequação às possibilidades de mercado, isto é, questões relativas à dublagem e tradução, por exemplo.

⁴⁹ O seriado “Master of None” utiliza-se do que Jenkins (2009) chama estratégia “transmídia”, mostrando outro seriado do catálogo da Netflix.

Outra característica deste tempo, ademais, é o que Jenkins (2009) denomina “narrativa transmídia”. Quando se assiste a um filme ou se lê um livro hoje em dia, por exemplo, a réplica do produto cultural é continuada através da convergência e diálogo entre outras mídias e gêneros. Ter uma caneca de sua personagem favorita, uma camisa de sua banda ou um jogo⁵⁰ derivado de outro material comercial é um dos resultados disso, que não termina por ser processual e típico duma nova forma de se relacionar socialmente.

Por fim, com o objetivo de ilustrar a dinâmica da globalização na vida das pessoas das metrópoles (afinal, como se critica com razão, é sempre justo e razoável colocar que a dita globalização não atinge a todos), vale trazer o diálogo⁵¹ de Dev com uma colega de trabalho. Ele fala que está chateado por ter sujado completamente seu tênis com cocô de cachorro no fim de semana. Comprar outro tênis numa loja física é para quem tempo, segundo Dev.

[Dev] – Como foi seu fim de semana? Fez algo divertido?

[Colega] – Meu amigo comemorou o aniversário no 169 Bar no sábado à noite

[Dev] – Eu fui a esse bar também.

[Colega] – Não brinca. Que loucura. Como foi?

[Dev] – Não muito bom. Levamos uma vida para conseguir um drinque. E, no caminho de casa, pisei em cocô de cachorro. Estraguei meu tênis preferido.

[Colega] – Sinto muito.

[Dev] – É, muito chato. Tentei lavar, mas não consegui tirar o cheiro. Daí tentei comprar outro on-line. Esgotado. Agora, tenho que ir a uma loja física no fim de semana para comprar pessoalmente, mas não tenho todo esse tempo.

Uma simples atividade para Dev, contudo, na impossibilidade de comprar pela internet, gera aborrecimento. O mercado on-line facilitou a vida daqueles que têm pouco tempo, e ter pouco tempo, nos tempos líquidos, em verdade, é estar na época certa. As horas passam rápido, os dias depressa, os anos num piscar de olhos e a vida como um sopro. Esse é o discurso predominante.

No próximo capítulo, encontra-se a caracterização da empresa Netflix, produtora e distribuidora do seriado “Master of None”, *corpus* desta dissertação.

⁵⁰ Recentemente, foi lançado o jogo da série *Stranger Things* para celulares com sistema operacional iOS e Android, assim como outrora, conforme informa Jenkins (2009), fora feito com o filme *Matrix*.

⁵¹ 1ª temporada, episódio 7 (*Eles e Elas*).

4 NETFLIX ENQUANTO O PRATO NÃO CHEGA

“Netflix é a rede de televisão líder mundial na Internet, com mais de 93 milhões de membros em mais de 190 países, desfrutando de mais de 125 milhões de horas de programas de TV e filmes por dia, incluindo séries originais, documentários e longas-metragens. Os membros podem assistir tanto quanto quiserem, a qualquer hora, em qualquer lugar, em quase qualquer tela conectada à Internet. Os membros podem jogar, pausar e continuar assistindo, tudo sem comerciais ou compromissos”⁵².

É assim que, na central de mídia da Netflix⁵³, a empresa se apresenta. Hoje, a “queridinha do público” goza de prestígio nunca antes alcançado. É bem verdade que, desde seu início, um gérmen revolucionário já se podia perceber. Ora, em 1997, década ainda de grande supremacia das chamadas “locadoras”, Reed Hastings⁵⁴ e Marc Randolph tiveram uma ideia, nos EUA, de fundamental importância: alugar e vender, através de plataforma on-line, DVDs.

O surgimento tem como causa a insatisfação de Hastings ao ter que pagar quarenta dólares de multa pelo atraso na entrega de um filme (*Apollo 13*) – mostrando que a relação “locadora x cliente” estava ultrapassada.

Em 1998, a ideia se torna realidade, e o primeiro site de aluguel e vendas de discos digitais é aberto na rede mundial de computadores. No ano seguinte, outra novidade: oferece-se assinatura mensal, por baixo preço (característica ainda recente, inclusive), com direito a DVDs ilimitados. Não somente: o usuário podia ficar o tempo que lhe conviesse com as películas (desde que, na encomenda de outras, devolvesse as anteriores).

⁵² <https://media.netflix.com/en/about-netflix>. Tradução livre.

⁵³ Como curiosidade, a empresa, inicialmente, tinha o “f” maiúsculo: “NeTflix”. O seu nome é uma combinação de palavras. “Net” é uma abreviação de “internet”, e “flix” é uma versão diminuída de “flicks”, que também pode significar “filmes”. (<http://www.englishexperts.com.br/forum/netflix-o-que-significa-t48788.html>)

⁵⁴ Em 1991, Reed fundou a *Pure Software*, que fabricou ferramentas para desenvolvedores de softwares. Após vender o negócio, passou a dedicar-se à Netflix. É um filantropo educacional ativo, e trabalhou na Junta de Educação do Estado da Califórnia de 2000 a 2004. Ele está atualmente no conselho de várias organizações educacionais, incluindo *CCSA*, *DreamBox Learning*, *KIPP*, *Pahara* e a *Hispanic Foundation of Silicon Valley*. Reed é também membro da diretoria do Facebook, e esteve no conselho da Microsoft de 2007 a 2012. Graduiu-se em no *Bowdoin College* em 1983, e é mestre em Inteligência Artificial pela Universidade de Stanford (1988). (<https://ir.netflix.com/management.cfm>)



Figura 9 DVD Netflix

Fonte: <https://www.easefab.com/rip-dvd/copy-netflix-dvd.html>

Mas como funcionava isso? – deve você estar se perguntado. Simples: fazia-se a escolha, no computador, dos títulos pelos quais se tinha interesse, e, por intermédio de serviço postal, a encomenda era entregue à residência de destino.

Em 2000, a Netflix introduz um sistema personalizado de indicação de filmes (*Cinematch*), o qual captura as preferências dos consumidores e prevê, com precisão, as melhores opções a serem disponibilizadas⁵⁵. Sem dúvida, essa ferramenta de gerenciamento impulsionou a preferência do consumidor.

Já em 2005, o número de assinantes da empresa sobe para 4,2 milhões. Nada comparado ao que aconteceria a partir de 2007, quando ela coloca em ação o serviço – atualmente tão conhecido – de *streaming*⁵⁶, o qual permite ao telespectador, de seu computador pessoal, assistir instantaneamente a filmes.

De 2008 a 2010, o empreendimento faz parcerias com companhias de eletrônicos (Xbox 360, Blu-ray, PS3, Apple, Nintendo Wii etc), a fim de se possibilitar transmissões em outros dispositivos. Além disso, começa a expandir o seu negócio, chegando ao Canadá.

⁵⁵ O sistema de recomendação pode avaliar alguns fatores, como: as ações do perfil (o quê, onde quando e quanto assistiu; se parou de assistir, em que momento o fez, o que provavelmente o levou a parar; qual foi a categoria mais vista, quais as conexões entre gêneros – isto é, o que se vê depois de um filme de terror, por exemplo); classificação de conteúdo; comportamento geral dos usuários; e pessoas com perfis similares.

⁵⁶ Em 2016, no Brasil, segundo a Folha de São Paulo (<http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/12/1842940-embalada-pela-netflix-assinatura-de-servico-de-streaming-dobra-no-brasil.shtml?mobile>), a assinatura de serviços de *streaming*, no que diz respeito à entretenimento, dobrou. 59% da movimentação é responsável pela Netflix. O salto, acredita-se, é explicado a partir da crise econômica, a qual beneficiou a empresa, pelos baixos preços oferecidos, em comparação com a TV por assinatura.

À América latina a organização chega em 2011, estando, no ano seguinte, em boa parte da Europa – mesmo período no qual ganha o *Primetime Emmy Engineering Award*.

Em 2013, por sua vez, ela é indicada a trinta e um (31) prêmios no Emmy, vencendo três (3) deles com “House of Cards” – seriado que venceria, juntamente como “Orange is the new black”, sete (7) indicações no subsequente ano. Seria o início, portanto, de um vasto trabalho com produções próprias⁵⁷.

Em 2015 (ano em que o cartão pré-pago de pagamento da plataforma começou a ser vendido em lojas convencionais no Brasil⁵⁸), a Netflix lança o seu primeiro longa-metragem, “Beasts of No Nation”⁵⁹, estando a empresa, no ano posterior, disponível em (quase) todo o mundo.



Figura 11 Cartões pré-pago Netflix

Fonte: <https://acontecendoaqui.com.br/entretenimento/netflix-lanca-cartoes-pre-pagos>

Recentemente, em virtude da grande audiência no Brasil, foi produzido também conteúdo desta terra. De nome “3%”, o seriado fala sobre um futuro pós-apocalíptico não muito distante.

Erick Barmack, vice-presidente de séries internacionais da



Figura 10

Fonte:

<https://br.pinterest.com/pin/79657487133125662/>

A PRIMOGENITA

House of Cards (2013) é uma série dramático-política dirigida por David Fincher, e criada por Beau Willimon, sendo adaptação homônima de uma minissérie da BBC, a qual é baseada em romance de Michael Dobbs.

Até o presente momento, foram produzidas quatro (4) temporadas – cada uma com treze (13) episódios.

⁵⁷ Atualmente, são, no total, duzentas e noventa e quatro (294) produções originais/próprias. Para o ano de 2017, são esperadas outras sessenta e três (63).

⁵⁸ A medida foi tomada para atingir os consumidores que não têm cartão de débito/crédito. O cartão-presente funciona com a inserção de seu código na página “netflix.com/gift” ou, caso o cliente já tenha uma conta, na seção “sua conta”.

⁵⁹ O filme, em linhas gerais, aborda as guerras civis na África.

organização, em entrevista⁶⁰, deixou claro que a elaboração de trabalhos voltados ao país serão cada vez mais frequentes. Um exemplo disso é o próximo seriado brasileiro: “Lava Jato”. Dirigido por José Padilha, lidará, obviamente, com tópicos relacionados à política e ao poder.

Perguntado se não há problema em tratar de um tema polêmico como a Lava Jato, Barmack respondeu da seguinte forma:

Poderia ser, mas o fato é que não somos uma empresa sensacionalista, se essa é a palavra. Nós queremos achar boas histórias para contar. Nosso objetivo é sermos equilibrados, então teremos muitas histórias no serviço para você assistir. Esta será uma delas. Nosso objetivo é ter vozes, perspectivas diferentes⁶¹.

Nesse sentido, conforme se percebe, a Netflix tem revolucionado o sistema televisivo, forçando o TV tradicional a se adequar à nova realidade: grades mais abertas, disponibilização on-line e controle nas mãos do usuário.

Em dezembro de 2016, além disso, a corporação anunciou a ativação de serviço off-line, ou seja, os seriados poderão ser baixados na própria plataforma⁶². A inovação, de acordo com José Calazans⁶³, analista da consultoria Nielsen, dá conta de problemas de infraestrutura de alguns países emergentes, o que poderia atrapalhar a expansão e alcance da empresa. Em outras palavras, o cliente tem a liberdade de ver seu entretenimento predileto em locais com pouca ou nenhuma zona de conexão à internet.

Esse novo conceito de consumo através da tecnologia, mais conhecido com *on demand*, visa a atender às expectativas do consumidor rapidamente, dando-o ferramentas para interagir e compartilhar de modo simples suas experiências. Além da Netflix, outras empresas têm seguido tal *modus operandi*⁶⁴.

Vale salientar, aliás, que o grande sucesso da maior rede de TV on-line do mundo passa também pelo marketing⁶⁵. Em artigo⁶⁶, Chis Kerns – pesquisador e autor

⁶⁰ <http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/12/1842940-embalada-pela-netflix-assinatura-de-servico-de-streaming-dobra-no-brasil.shtml?mobile>.

⁶¹ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/12/1842940-embalada-pela-netflix-assinatura-de-servico-de-streaming-dobra-no-brasil.shtml>.

⁶² A novidade ainda é restrita a poucas produções originais. O aplicativo, para tal fim, precisa ser atualizado na versão mais recente.

⁶³ <http://link.estadao.com.br/noticias/empresas,por-que-o-netflix-liberou-videos-para-download,10000091760>.

⁶⁴ Uma delas é o Spotify, aplicativo de música lançado em 2008.

⁶⁵ Isso se deve muito pelo padrão comportamental dos usuários – algo a que se tem acesso, polemicamente.

⁶⁶ <http://marketingland.com/streaming-social-marketers-can-learn-netflixs-social-strategy-171659>.

de estratégias digitais – aponta três (3) lições que profissionais da área podem aprender com a companhia.

A primeira delas refere-se à continuação do lançamento de algum produto, isto é, mesmo depois de haver sido colocado ao gosto do público (momento em que a discussão acerca dele se potencializa), deve haver maneiras de o consumidor continuar falando sobre isso. Salvar conteúdo pós-show é uma tática, portanto.

Exemplos disso foram as recentes divulgações de clipes para prolongar alguns assuntos.

A imagem abaixo, retirada da página da empresa no Facebook, é, na verdade, um vídeo que objetiva divulgar o seriado “Santa Clarita Diet”⁶⁷ (2017). Para participar, foi chamado o cantor Fábio Júnior, o qual cantou uma de suas músicas mais conhecidas, “Alma Gêmea” (tema de novela, inclusive, da Rede Globo). Não só cantou como também participou ativamente desse vídeo promocional, no qual ele e sua banda aparecem ensanguentados.



Figura 12 Participação do cantor Fábio Jr. na divulgação da série “Santa Clarita Diet”

Fonte: Página oficial da Netflix Brasil no Facebook

⁶⁷ Trata-se de uma comédia de horrores, se assim pode ser descrita. Coloca-se, na trama, o tema *zombie* de maneira cômica.

A segunda lição de Kerns diz respeito à voz da marca. A Netflix conseguiu incorporar um jeito único, e exclusivamente seu, de falar sobre os seus conteúdos. Percebe-se uma relação muito mais descontraída e longe de formalidades. Isso proporciona um engajamento e relação de confiabilidade com o público, além de oportunizar a criatividade àqueles que escrevem a divulgação das postagens.

Por fim, o pesquisador discorre acerca da estimulação que o consumidor deve ter. Para isso, mostra que a Netflix faz parcerias, e, com elas, consegue definir padrões, os quais vão desde um *post* na última semana de cada mês, a fim de segurar o assinante, até uma escala de notícias recorrentes, atingindo um grupo mais amplo.



Figura 13 Apresentador João Kléber participa de divulgação da Netflix
Fonte: Página oficial da Netflix Brasil no Facebook

Nesta outra postagem, por exemplo, a companhia traz como divulgador o apresentador João Kléber, conhecido por seu programa de pegadinhas e humor na televisão. Na ocasião, a discussão está em torno de uma traição não convencional. O namorado assistia a seriados sozinho, sem a presença de sua companheira, como havia sido combinado previamente. O número de compartilhamentos e curtidas, conforme se

vê, mostra que a realização do trabalho atingiu seu maior objetivo: chegar ao maior número de pessoas.

Esses são apenas alguns motivos que levaram a empresa ao sucesso atingido. Outros são: qualidade nas produções originais; relações duradouras, e não somente de momento, com parceiros; criação de conteúdos que atendam a diferentes demandas/públicos⁶⁸; conhecimento sobre sua audiência; interação nas redes sociais, compartilhando experiências e informações em diferentes canais oficiais (Instagram⁶⁹, Facebook⁷⁰, Twitter⁷¹, por exemplo); atendimento rápido ao cliente, eficiente e responsável na Central de Ajuda.

De mais a mais, numa maneira de resumir aspectos importantes do ponto de vista do negócio, Fábio Roberto Borges⁷², a partir de palestra apresentada na UFMG, disponibilizou no YouTube uma *case* a respeito do desenvolvimento profissional da Netflix. Ele destaca, de início, que a capacidade de reinvenção da empresa foi fundamental para seu sucesso. Isso porque se percebeu nos problemas enfrentados a brecha para a renovação, dando mais comodidade e repertório de catálogo ao utilizador.

O primeiro modelo de negócios, analisa Fábio, tinha como proposta de valor a locação on-line com a entrega via serviço postal; os canais eram a internet e a entrega física; a fonte de receita era a locação; e os recursos principais e atividades-chave eram o sistema on-line, o catálogo e a logística.

O segundo modelo, no que lhe diz respeito, tem pequenas mudanças de grandes proporções: a proposta de valor é melhorada com a possibilidade de assistir ilimitadamente a conteúdos; e a fonte de receita passa a ter assinatura mensal. Em seguida, a proposta de valor recebe as recomendações ao usuário e o sistema on-line.

Logo após, no terceiro modelo, a proposta de valor tem como referencial filmes e seriados via *streaming*, com recomendação personalizada ao usuário; o recurso

⁶⁸ Isso inclui acessibilidade. Todas as produções originais da companhia têm descrição de áudio e legendas para várias línguas.

⁶⁹ Até o momento (21/02/2017), eles têm, no Instagram do Brasil, dois milhões e trezentos mil seguidores (2.300.000).

⁷⁰ No Facebook (21/02/2017), também do Brasil, são, ao todo, trinta milhões, novecentos e trinta e cinco mil, trezentos e quarenta e nove seguidores (30.935.349).

⁷¹ No Twitter (21/02/2017) brasileiro, são um milhão, quinhentos e oitenta mil, novecentos e vinte e oito seguidores (1.580.928).

⁷² “Case Netflix (parte 1): https://www.youtube.com/watch?v=VNC_Y-jlxPY.”

principal, lógico, é on-line – embora, como já foi dito, o sistema off-line, ainda recente, seja uma alternativa –, com séries originais.

O modelo geral de negócios no qual a Netflix se baseia, segundo o livro “Business Model Generation: inovação em Modelos de Negócios” (OSTERWALDER; PIGNEUR, 2011), é o denominado “Cauda longa”. Ele é assim descrito:

O MODELO DE NEGÓCIOS DE CAUDA LONGA trata de vender menos de mais: concentra-se em oferecer um grande número de produtos de nicho, cada um deles com vendas relativamente infrequentes. Agregar vendas de nicho assim pode ser tão lucrativo quanto o modelo tradicional, onde um pequeno número de *best-sellers* forma a maior parte da receita. Modelos de negócios de cauda longa requerem baixo custo de estoque e plataformas robustas para disponibilizar prontamente conteúdo segmentado para os compradores interessados (OSTERWALDER; PIGNEUR, 2011, p. 74).

A seguir, retirado do próprio livro, têm-se duas ilustrações que exemplificam bem como funcionam, respectivamente, o modelo antigo e o atual.

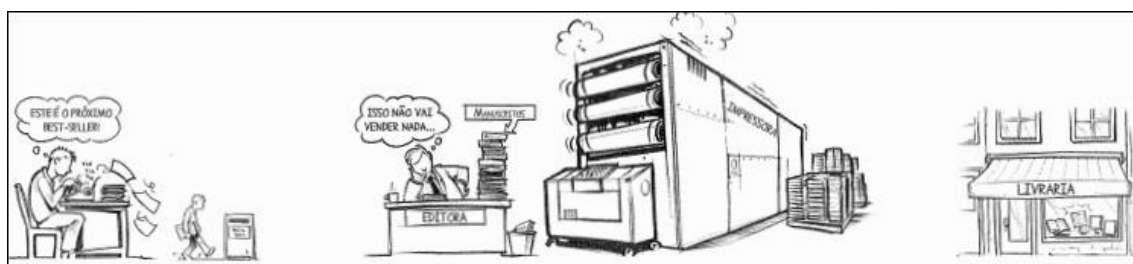


Figura 14 Processo de seleção linear

Fonte: *Business Model Generation: inovação em Modelos de Negócios*, p. 77



Figura 15 Processo de seleção por demanda

Fonte: *Business Model Generation: inovação em Modelos de Negócios*, p. 78

Nas imagens – as quais utilizam como exemplo o negócio “lulu.com”⁷³ –, pode-se perceber que há uma mudança no que concerne ao processo de seleção. Quer dizer,

⁷³ <https://www.lulu.com/>.

em vez de escolher aquele livro, por exemplo, que provavelmente há de vender mais, aumentando a quantidade de um só produto em detrimento da redução de custos e aumento do lucro, há de se produzir em razão da demanda. Dessa forma, se um livro fracassar, os custos serão irrelevantes.

Quanto aos planos para o futuro da Netflix, em sítio destinado a investidores, nota-se uma mudança de foco. Se antes os concorrentes eram as companhias de locadoras, atualmente os competidores estão na TV-linear ou tradicional. Eles explicam a proeminência da Internet TV pela sua rápida expansão, decorrente do crescimento da área, da liberdade e flexibilidade e da ágil inovação. Além disso, indicam um presságio do que acontecerá mais à frente:

Eventualmente, à medida que a visualização de TV linear cai em visualização e valor, o espectro que agora é utilizado em cabo, fibra e “over-the-air” será reatribuído para expandir a transmissão de dados na internet. Os assinantes de televisão por satélite serão cada vez mais rurais. Em algumas décadas, a TV linear será o telephone de linha fixa: uma relíquia

A visão de longo prazo da companhia aponta para dois tipos de competidores: os por conteúdo e os por tempo. Os primeiros dizem respeito àqueles que competem diretamente, oferecendo os mesmos produtos. Com a Internet-TV, a Netflix vê a HBO como a grande concorrente⁷⁴. Os por tempo, por sua vez, estão relacionados à gama de entretenimento disponível que a empresa terá de vencer (o “momento da verdade” – como eles chamam). Essa situação será recorrente: em vez de acessar ao Facebook, assistir à TV-linear, ler um livro, por exemplo, o usuário poderá/deverá escolher a Netflix.

Em suma, dizer que a companhia – junto com outras de mesmo perfil – transformou o mercado e ofereceu meios para certas mudanças no modo como se assiste à TV não é exagero. Reed Hastings e sua equipe se valeram da praticidade, e apresentaram a conveniência ao usuário, sabendo que ele é o principal elemento da dinâmica.

Ora, as TVs por assinatura vieram justamente para suprir a pouca diversidade de canais e programas disponibilizados pela TV aberta. Nela, paga-se muito por uma quantidade de canais que não serão, necessariamente, vistos. Não apenas: você, enquanto telespectador, é obrigado a se adequar à grade de horários e, além disso, ao

⁷⁴ É colocada também a pirataria como uma força a ser vencida. Eles lembram que ela foi responsável pelo declínio da indústria musical.

espaço no qual o ponto está instalado. Com a Netflix, por isso, a liberdade de estar e ver em quaisquer lugar e horário é um avanço significativo para o internauta, agora mais participante⁷⁵. No próximo capítulo, tendo-se encontrado ao que assistir na Netflix, encontra-se a contextualização do seriado “Master of None”.

⁷⁵ Netflix e Uber, por exemplo, fazem parte do que se chama “economia compartilhada”.

5 PETISCO: MASTER OF NONE

Este capítulo é um aperitivo, um petisco acerca da visão mais ampla e contextualizada dos episódios. Trazem-se a expressão que dá significado ao seriado, o seu cartaz de divulgação rapidamente analisado, os capítulos comentados e as opiniões dos assinantes da Netflix a seu respeito.

“Master of None” é parte de um ditado que nasce, historicamente, separado. Dizia-se somente “Jack of all trades”⁷⁶ para significar aquele que opera em várias áreas de atuação: o famoso “faz tudo”. No inglês, o substantivo próprio “Jack” é muito comum na constituição de algumas palavras e expressões⁷⁷. O nome – no contexto do ditado –, na verdade, não se refere a alguém particular; ele tem sido usado para se generalizar “homem”. É a versão para o tão conhecido “João”.

Quando, por seu turno, adiciona-se “master of none”, o valor/tom da frase é revestido com um sentido pejorativo/depreciativo. Isso porque, embora “Jack” tenha habilidade em vários campos distintos, ele não é especialista em nenhum, isto é, não os exerce efetivamente tão bem quanto poderia fazê-lo se o fosse – “faz de tudo um pouco, mas nada direito”.

Durante a Idade Média, de “Jack” eram chamados aqueles que faziam “bico”, ou seja, que se dedicavam em vários trabalhos sem se fixar em um específico. Nesse tempo, como marca da origem, alguns profissionais foram denominados *lumberjacks*⁷⁸ e *steepjacks*⁷⁹, por exemplo, mesmo que o nome do prestador de serviço não fosse esse⁸⁰.

A escolha desse nome para a série não foi de imediato. Na prática, segundo⁸¹ o criador, Aziz Ansari⁸², isso aconteceu por pressão da Netflix ao ter que anunciar a próxima atração. Subjetivamente, por trás do título, existe a relação com os vários

⁷⁶ Em português, literalmente, “Jack de todos os ofícios”.

⁷⁷ “Jackhammer”, “jackknife”, “jack off”, “jack ass”, “jackpot”, “blackjack”, “amberjack”, “cheapjack”, “jackshaft”, por exemplo.

⁷⁸ Lenhador.

⁷⁹ Indivíduo cujo trabalho implicava subir em torres para fazer reparos.

⁸⁰ <http://www.teclasap.com.br/curiosidades-em-ingles-os-varios-significados-de-jack/>.

⁸¹ http://host.madison.com/ct/entertainment/television/bingeworthy-treat-yourself-to-aziz-ansari-s-new-netflix-series/article_45c21adb-dc92-58d5-a1b0-9edb94bef136.html.

⁸² Aziz Ismail Ansari, 34 anos, é um ator, comediante e cineasta americano. Ele era mais conhecido pelo papel de Tom Haverford na série da NBC “Parks and Recreation”; agora, é pelo papel de Dev na série da Netflix “Master of None”.

papéis interpretados por Ansari. Seria, nesse sentido, uma modesta e jocosa autodepreciação, numa forma de se julgar “mestre de nada”.

Com dez episódios na primeira temporada (disponível em 6 de novembro de 2015), filmada em Nova Iorque, e dez episódios também na segunda (disponível em 12 de maio de 2017), filmada parte na Itália e parte em Nova Iorque, o seriado cômico-dramático – como é autoreconhecido – centra-se na vida de Dev Shah (Aziz Ansari), um ator, trinta e poucos anos, filho de imigrantes indianos.

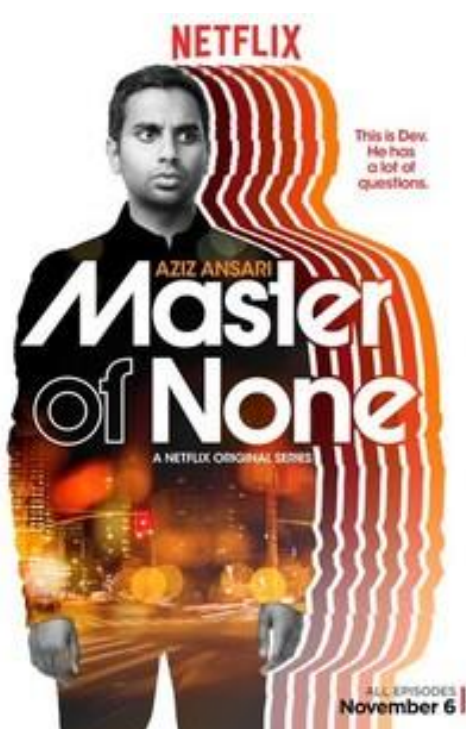


Figura 16 Cartaz de divulgação do seriado "Master of None" (2015)

O cartaz de divulgação (figura 16) já dá indícios de quais elementos vão compor o conteúdo da trama. O protagonista toma a maior parte da imagem, ratificando a sua função no seriado. As luzes da cidade em seu corpo, nas suas roupas, marcam nitidamente dois polos de um mesmo ser: a identidade de um sujeito nascido e criado numa metrópole e o contraste com seu estado de espírito⁸³. A sua sombra, fragmentada, está em consonância com o enunciado verbal: “This is Dev. He has a lot of questions” (Este é Dev. Ele tem um monte de perguntas).

No primeiro polo, explicita-se a constituição de uma cidade movimentada – com luzes de carros, luzes de prédios, luzes de semáforos, faixas de pedestre. No segundo,

⁸³ Elementos, contudo, que só podem ser tidos como “indícios” depois de conhecido o seriado, isto é, depois de ter-se assistido a ele.

por outro lado, apresenta-se a dissemelhança entre essa movimentação exterior e a subjetividade de Dev⁸⁴. Isso fica mais perceptível na diferença de tonalidade da cor de sua pele (acinzentada, podendo demonstrar as suas angústias, dilemas e, principalmente, solidão manifestados na insegurança e indefinição dum futuro estável) com as cores vibrantes da cidade.

A escolha, para a personagem, é uma decisão difícil. Com ela, vem o peso da existência: a responsabilidade de arcar com as consequências, a inquietação de talvez não poder voltar atrás e a dúvida daquilo que, por exclusão, não vai ser vivido. Dev tem várias facetas, vários *eus* dentro de si – assim como qualquer ser humano –, os quais enfrentam um período complexo da história, a contemporaneidade. Isso explica, de certa forma, por que Dev tem perguntas, e não certezas. A sua expressão facial corrobora o esfacelamento de sua imagem e o acinzentamento de sua pele na medida em que evoca novamente a incerteza.

O nome “Master of None”, em destaque, fortalece as impressões anteriores. Além do sentido da figura de linguagem, sobre o qual já se falou, o seriado inspira-se, em certa medida, como revelou o supervisor musical em entrevista⁸⁵, na música “Master of None”, da banda Beach House. A letra da canção, juntamente com o ritmo e a melodia, confirma as impressões a respeito do cartaz. Ela é tocada no terceiro episódio quando Dev é rejeitado por Rachel, que será o seu par romântico no restante dessa mesma temporada⁸⁶.

A personagem divide uma parcela do protagonismo, na primeira temporada⁸⁷, com os seus amigos, Arnold (Eric Wareheim), Denise (Lena Waithe), Brian (Kelvin Yu), e com sua *namorada*, Rachel (Noel Wells). O curioso da produção é que esses mesmos atores fazem parte do círculo de amizade de Aziz na vida real.

“Master of None” traz ainda a participação dos pais de Ansari como personagens que interpretam os pais de Dev. Tudo isso não é coincidência. A série é baseada no livro autobiográfico de Aziz, “Modern Romance: an investigation”, bem como de suas

⁸⁴ Esse indício também só pode ser inferido a partir da visão prévia do seriado.

⁸⁵ <http://ew.com/article/2015/11/11/master-of-none-music-supervisor/>.

⁸⁶ Na ocasião – final do terceiro episódio (Programa quente) –, Dev encontra-se com Rachel, e tem uma noite de agradável e divertida conversa. Por fim, contudo, na tentativa de um beijo, descobre que ela ainda está se resolvendo com o ex-namorado. A música, então, tem entrada, preenchendo o sentimento de frustração e vazio, depois de um encontro tão sublime e espontâneo: “cry all the time, cause I’m not having fun”.

⁸⁷ A descrição do seriado será feita tendo como referência somente a primeira temporada. Isso porque a segunda temporada só foi disponibilizada em 2017, quando este trabalho já estava em desenvolvimento.

apresentações em *stand-up*⁸⁸. Na história, colocou também desafios de sua trajetória como ator e imigrante, tornando o seriado, de certa forma, verossimilhante à realidade de sua vida.

Esse viés de proximidade com o cotidiano factual não para em Aziz. Os seus amigos, no enredo, também interpretam acontecimentos que efetivamente vivem. Denise, por exemplo, por ser, na arte e na vida, mulher e lésbica, lida com os desafios *de ser* enquanto sujeito ético e estético.

Voltando à visão geral da série: na Nova Iorque da atualidade, Dev busca se encontrar no amor e na profissão. Sempre com o seu celular conectado, uma marca da modernidade recente, o ator vai atrás da estabilidade em ambos. Para tal, participa de muitas audições e de encontros via aplicativo.



Figura 17 Dev conversa com Brian enquanto os dois usam o celular (2º episódio - Pais)
Fonte: Netflix

Além de paqueras e trabalho, o estadunidense-indiano usa os aparelhos tecnológicos, como qualquer pessoa, por várias razões – para comer fora de casa, por exemplo. Isto, especificamente, mostra também o pouco tempo que as personagens ficam em seus lares. Através dessas viagens culinárias, por meio de “Master of None”, o telespectador-internauta conhece, na primeira temporada, a variedade de atmosferas, meios sociais e espaços físicos de Nova Iorque.

A seguir, alguns exemplos de ambientes gastronômicos, gatilhos dos sentidos, nos quais Dev esteve do primeiro ao último capítulo da primeira temporada.

⁸⁸ <http://screenertv.com/television/master-of-nones-aziz-ansari-coming-up-with-a-title-is-so-hard/>.

Acompanham as figuras (com a descrição dos locais reais de Nova Iorque e o endereço de acesso a eles), em seguida, o resumo de cada episódio.



Figura 18 1º episódio - Plano B
Local: The Smile – <https://www.thesmilenyc.com/>
Fonte: Netflix

No primeiro episódio, *Plano B*, Dev transa com uma garota chamada Rachel, embora a noite termine estranhamente depois de a camisinha estourar durante o sexo. Em seguida, Dev e Arnold vão ao aniversário de Caio, cujo filho completa um ano de idade. Logo após, Dev cuida momentaneamente de duas crianças – filhos de sua amiga Amanda. Já com trinta, ele se pergunta se quer se pai. Sua resposta, por enquanto, é não.



Figura 19 2º episódio – Pais
Local: Think Cofee – <http://www.thinkcoffee.com/>
Fonte: Netflix

No segundo episódio, *Pais*, depois de participar de uma audição para o filme “The Sickening”, Dev discute com seu amigo Brian sobre a história de vida de seus pais. Percebendo que pouco sabem sobre eles, resolvem chamá-los para jantar, a fim de que possam conhecê-los melhor. Descubrem, por fim, os sacrifícios pelos quais seus progenitores passaram. Esse conhecimento, de certa forma, aproxima Dev da família.



Figura 20 3º episódio – Programa Quente
Local: Hotel Delmano – <http://www.hoteldelmano.com/>
Fonte: Netflix

No terceiro episódio, *Programa Quente*, Dev consegue duas senhas para um show, e começa a convidar algumas garotas para ir com ele. Alice, a garçonete de um dos bares que ele frequenta, acaba aceitando o convite. O que deveria ser divertido acaba se transformando num pesadelo, no entanto. Alice rouba um casaco e é expulsa do local. Dev, agora sozinho, topa com Rachel. Eles têm uma noite de animada e agradável conversa, ensejando, na despedida, a tentativa de um beijo. Tendo recusado, Rachel explica-lhe que ainda está se resolvendo com o ex-namorado.



Figura 21 4º episódio – Indianos na TV
Local: Marlow & Sons - <http://marlowandsons.com/>
Fonte: Netflix

No quarto episódio, *Indianos na TV*, Dev esbarra com Ravi, antigo conhecido, num teste de elenco. Depois de se recusar a fazer um “sotaque indiano” no papel que interpretaria, Dev, num café, discute com Ravi como a maioria dos papéis que eles

interpretam são estereotipados. Mais adiante, Dev recebe um e-mail desviado do produtor de uma série para a qual ele também fez teste, “3 Buddies”. O conteúdo do e-mail indica que só pode haver um indiano no elenco, além de apresentar uma brincadeira racista. Como uma maneira de se desculpar, o produtor tenta “mimar” Dev levando-o a um jogo de basquete.



Figura 22 5º episódio – O outro

Local: *Morgenstern's* – <http://www.morgensternsnyc.com/>

Fonte: Netflix

No quinto episódio, *O outro*, Dev é convidado por sua amiga, Denise, a uma festa. Lá, ele conhece Nina, uma crítica de gastronomia, com a qual se envolve. Ela o leva para seu apartamento, e, antes de algo efetivamente acontecer, o protagonista percebe que Nina é casada, o que o faz ir embora. Um dia, contudo, enquanto Dev esperava na fila numa sorveteria, um homem fura a ordem de atendimento e pede a última unidade de um sabor que Dev queria. Era o marido de Nina. Esse acontecimento impulsiona Dev a se envolver com ela. O marido, porém, acaba descobrindo o caso.



Figura 23 6º episódio – Nashville

Local: Hometown Bar-B-Que – <http://hometownbarbque.com/>

Fonte: Netflix

No sexto episódio, *Nashville*, Rachel avisa a Dev que terminou o namoro. Com isso, ele resolve chamá-la para um primeiro encontro diferente: viajar a Nashville por um dia. Tendo aceitado, eles têm momentos prazerosos e divertidos, os quais são interrompidos, todavia, com a desagradável perda do voo de volta – incidente que faz Rachel perder o recital da sobrinha. Ainda assim, eles continuam se vendo.



Figura 24 7º episódio – Eles e Elas

Local: The Commodore – <https://www.facebook.com/thecommodorebar/>

Fonte: Netflix

No sétimo episódio, *Eles e Elas*, enquanto trabalha num comercial, Dev fica sabendo que uma colega, Diana, foi perseguida por um homem em seu caminho para casa. Quando fala isso a Denise e Rachel, descobre que elas também compartilham semelhantes experiências negativas. Ele percebe, então, que é privilegiado por ser homem. Logo adiante, no metrô, Dev e Denise dão voz de prisão a um homem que se masturbava em público. Mais à frente, num bar, nosso protagonista se vê defensor da

causa feminista, atitude que o faz conversar com o diretor do comercial do qual participa, sugerindo mudanças no papel das mulheres. Como consequência direta, Dev é cortado do elenco. Por fim, num bar, Rachel discute com Dev sobre uma atitude machista do diretor dele. Por discordar do posicionamento dela, certo desconforto se instala entre eles. Algo resolvido com o reconhecimento do erro e um pedido de desculpas por Dev.



Figura 25 8º episódio – Melhor idade

Local: Bamonte's Restaurant – <https://www.facebook.com/pages/Bamontes-Restaurant/117607771598030>

Fonte: Netflix

No oitavo episódio, *Melhor idade*, quando o avô de Arnold falece, Dev reavalia o relacionamento com seus próprios avós, assim como Rachel se sente culpada por não visitar a avó com mais frequência. Diante disso, eles resolvem fazê-la uma visita na casa de roupo para idosos. Na ocasião, entretanto, Rachel precisa sair em virtude de uma emergência no trabalho, fazendo com que Dev faça sozinho companhia à avó dela. Depois de conversarem, Dev e avó de Rachel decidem jantar fora, e o fazem. No restaurante, tendo ido ao banheiro, ela acaba fugindo. Dev e Rachel procuram-na, e a encontram, por fim, cantando em um clube de jazz.



Figura 26 9º episódio – Todas as manhãs do mundo
Local: Sunny's – <http://www.sunnysredhook.com/>
Fonte: Netflix

No nono episódio, *Todas as manhãs do mundo*, Rachel muda-se para a casa de Dev, e os dois têm bons e apaixonantes momentos juntos. Com o passar dos meses, no entanto, eles começam a encontrar problemas: conflitos relacionados à limpeza e organização, bem como o fato de Dev não ter falado aos pais que estava se relacionando. Atravado a isso, Rachel recebe uma oferta de promoção no trabalho, o que a faz ficar no dilema de aceitar ou não, já que isso requer uma mudança de seis meses para Chicago. Vai à entrevista, mas acaba desistindo. A relação dela com Dev continua.



Figura 27 10º episódio – Final
Local: The Jane – <https://www.thejanenyc.com/>
Fonte: Netflix

No décimo e último episódio da primeira temporada, *Final*, Dev e Rachel vão a um casamento. Na mente dele, muitos pensamentos o levam a questionar a felicidade proclamada pelo juramento. Dev, então, resolve aconselhar-se com o pai. Em seguida, todos se reúnem para assistir à estreia de “The Sickening”. Para a tristeza de Dev e seus

companheiros, a cena de sua participação é cortada. Triste e decepcionado, Dev acaba compartilhando com Rachel as incertezas de um relacionamento. Eles entram em desacordo, e findam por se desentender. Rachel vai para casa de uma amiga, e volta alguns dias depois para avisar a Dev que está se mudando para Tóquio. Por fim, Dev encontra-se com Benjamin, o qual também foi cortado do filme, e eles conversam sobre os seus relacionamentos. Determinado a mudar sua atitude estável, Dev decide mudar-se para a Itália, com o objetivo de estudar massas numa escola de culinária e aprender italiano.

Após essa visão panorâmica do enredo, vale pontuar ainda alguns diferenciais da produção. A trilha sonora é outro ponto alto, e está em consonância com a intenção narrativa⁸⁹. Da mesma forma que as principais personagens estão fora da hegemonia televisiva branca (Dev é descendente de indiano, Denise é negra e Brian é descendente de tailandeses), as canções trazem um diversificado ecletismo cultural.

O seriado chamou mais a atenção dos telespectadores, porém, pelo engajamento político. Abaixo, alguns comentários⁹⁰ da seção “opinião de assinantes” da Netflix:

Seriado surpreendente! Reflete muito bem as **angústias e dilemas de ser jovem em um mundo hiperconectado** (e globalizado). Texto muito bom, atores inspirados e **temas atuais** (Assinante 1⁹¹, 2016).

Comecei a assistir a série sem pretensões e ela me ganhou de uma forma maravilhosa! Comédia inteligente que traz à tona **assuntos de grande importância** de forma leve como: **espaço das minorias** nas produções de Hollywood, **machismo**, velhice. Contudo, ainda trata das responsabilidades da vida que vão aumentando à medida que amadurecemos e todas as **pressões da sociedade**. Enfim, se quer uma comédia da **atual** e inteligente, assista! Já quero a segunda temporada <3 (Assinante 2, 2016)

Leve, divertida, brutalmente honesta e extremamente relevante. Consegue tratar de **temas polêmicos** de maneira divertida. Vale muito a pena assistir (Assinante 3, 2016).

Absolutamente genial. Não esperava. Passa diretamente para o meu top de séries drama/comédia, a par de Californication e Louie. É não só uma crítica mordaz às **normas e convenções sociais** e profissionais do **mundo ocidental**, como também é um drama pessoal complexo e interessante de seguir. O Aziz Ansari sabe o que faz. Que tenhamos uma segunda temporada (Assinante 4, 2016).

Só insisti por ser o Aziz e superou muito minhas expectativas. É uma série “long runner” não te dá tudo de uma vez, mas vai te fazendo enxergar várias

⁸⁹ “We’re both record collectors that are kind of always looking for crate-digging kind of deeper stuff. That sort of becomes a sound that unifies the whole series. A lot of it is just mixed up sort of records, and it does fit well with the character” (<https://pitchfork.com/news/61930-aziz-ansari-on-the-music-of-master-of-none-father-john-misty-aphex-twin-arthur-russell-and-more/>).

⁹⁰ Algumas passagens estão grafadas em negrito porque serão comentadas.

⁹¹ Como não há identificação de autoria nos comentários da página oficial, a numeração dos assinantes aqui é meramente organizatória.

questões da vida moderna das grandes cidades, a **dúvida** dos 30 e poucos, os relacionamentos intermediados pela internet, nossos medos de envelhecer, de errar, de ver a vida passar. Uma das melhores séries já feitas! (Assinante 5, 2016).

Muitos não gostam da série por realmente mostrar a **realidade dos jovens metropolitanos** e aí é que está a graça! Muito boa mesmo a série, acaba te prendendo não pela história, mas sim pela **reflexão que ela te proporciona**, os episódios sobre **feminismo** e **racismo** claramente dizem isto com uma boa dose de humor. Sem dúvida espero uma segunda temporada (Assinante 6, 2016).

A melhor série de comédia que você respeita, com direito a diversas **críticas sociais** sem perder o humor. Genial. (Assinante 7, 2017).

A primeira temporada é muito boa, mas a segunda é ainda melhor. Incrível ter uma série com tanta qualidade, tão bem produzida, dirigida e escrita. **Assisti tão rápido que fiquei chateada**. Os episódios “First Date” e “New York, I love You” merecem destaque. Torcendo muito por uma terceira temporada (Assinante 8, 2017).

Não importa a **etnia**, não tem como não se identificar com o Dev. Essa série é formidável (Assinante 9).

O assinante 1 destaca que o seriado coloca as “angústias” e “dilemas de ser jovem em um mundo hiperconectado”. Essa ansiedade, na produção, parece estar ligada à ressignificação existencialista da “liberdade”. Saber que há inúmeras possibilidades de se viver, de fazer escolhas, gera um sentimento de estar perdendo algo ou de não estar aproveitando perfeitamente. O “dilema” configura justamente a exigência da escolha, “o não álibi”, como diria Bakhtin. O “mundo hiperconectado” atua para intensificar, de um lado, a necessidade da decisão e, de outro, a gama de alternativas. No que diz respeito aos “temas atuais”, trata-se da adequação aos conflitos de determinado contexto cultural e histórico.

O assinante 2, por sua vez, corrobora a caracterização de “temas atuais” na medida em que enuncia “assuntos de grande importância”, com a descrição de “machismo”, “espaço das minorias” etc, assim como o faz o assinante 3 ao dizer que o seriado trata de “temas polêmicos”.

As personagens não fogem as suas identidades⁹² – nem poderiam, de fato. Elas lidam, continuamente, com estereótipos, que, como tais, visam a generalizar comportamentos. Esses embates (mais regularmente vinculados às minorias sociais) são, amiúde, trabalhados na série. Os eventos descritos, ainda que comuns ao dia a dia das metrópoles, não são nem de longe desinteressantes/desimportantes. Questões de

⁹² Entende-se toda identidade, a partir do referencial teórico utilizado, como coletiva.

ordem político-social, nas situações reais da vida, são tratadas com crítica sagaz e bem-humorada. O riso, geralmente, cena após cena, dá lugar à reflexão.

O assinante 4 foca, em seu comentário, na crítica social do ocidente e, ao mesmo tempo, no drama pelo qual passa o protagonista. O *modus* ocidental, no caso, delimita os parâmetros, já que, no embate de poder, principalmente em seu solo, tem ampla vantagem em relação ao oriente. Como consequência, a normatização do ocidente, a depender de que padrão identitário o Estado-nação se valha, provoca preconceito de vários níveis, reprimindo as identidades “estranhas”, que não estão de acordo com a essencialidade imaginada.

O assinante 5, por seu turno, descreve mais uma vez “as questões da vida moderna nas grandes cidades”. O fato de utilizar o adjunto adverbial “nas grandes cidades” abre margem para a interpretação – já assumida neste trabalho – de que a globalização não atinge a todos. Existem lugares, grupos e indivíduos que estão excluídos desse processo – seja por não poderem participar ou por não quererem. O adjunto adverbial especifica também a atuação diferente da mesma globalização a depender do *locus*. “A dúvida”, novamente, demonstra a crise existencial e identitária que a sociedade de hoje tem enfrentado. A pouca segurança que a geração de hoje em dia, por exemplo, tem, no que toca aos relacionamentos, parece sugerir que a percepção da estabilidade e a manutenção nas relações afetivas transmite uma ideia contrária ao que se convencionou chamar de “aproveitar a vida”. Na primeira temporada, o enlace amoroso entre Dev e Rachel, aos poucos, demonstra essa incerteza.

O assinante 6 e 7 reafirmam a verossimilhança do seriado ao dizerem que “mostra a realidade dos jovens” e faz “críticas sociais”. O primeiro relata que a produção o faz refletir a respeito de “feminismo” e “racismo”, denotando a importância dessas questões, e tem esperança, por fim, na renovação do seriado para a segunda temporada, o que, na época, não tinha acontecido ainda. Essa “esperança” explica a dinâmica da recepção e circulação das séries a partir da configuração diferente do gênero na internet, como também o efeito de mercado que o produto precisa atingir para poder ser renovado, isto é, o quanto é vantajoso financeiramente à Netflix o aval para a produção da segunda temporada.

O assinante 8 afirma, através de “assisti tão rápido que fiquei chateada”, a diferença do seriado veiculado na televisão para o seriado veiculado no *streaming*. Só

assistiu “tão rápido” porque havia a disponibilização inteira das temporadas, ensejando a liberdade de escolher quantos episódios quisesse. A expectativa para outra temporada – no caso, a terceira – repete-se no seu comentário.

O assinante 9, por fim, mostra que o protagonista da série, embora toque em problemas que dizem respeito à sua etnia, gera identificação com o público, afinal, não se resume um ser humano a somente uma identidade. Está-se na contemporaneidade, período de mudanças rápidas, tecnologia cada vez mais avançada, informações num *click*, fronteiras menos rígidas e, por isso, conflitos que se remodelam. A produção coloca em pauta, além disso, o multicultural das grandes cidades. E não poderia ser diferente. Os espaços em que as ações ocorrem são de fundamental importância para as trocas de experiência e os contatos com o múltiplo, fazendo do indivíduo alguém sobremaneira híbrido.

No próximo capítulo, “Receita: modo de preparo”, localiza-se a metodologia deste trabalho: paradigma, abordagem, área epistemológica e procedimentos metodológicos.

6 RECEITA: MODO DE PREPARO

O pensamento que, como um peixe no aquário, choca-se com o fundo e as paredes, não pode ir além e mais fundo (BAKHTIN, 2017, p. 68).

Neste capítulo, fala-se do caminho⁹³ traçado para refletir sobre o objeto de estudo. Primeiro, traz-se o paradigma que consegue abarcar a complexidade de fazer pesquisa em ciências humanas, como também a respectiva área consonante. Depois, no segundo e último momento, mostram-se os bastidores da pesquisa: como O Círculo enxerga esse fazer, o recorte e as categorias de análise.

6.1 PARADIGMA QUALITATIVO E LA

Para se chegar na perspectiva teórico-metodológica com a qual esta pesquisa se coaduna, um longo processo histórico de investigação sobre o conhecimento existiu. E é a respeito disso, mais propriamente *a pesquisa científica*, de que tratam Laville e Dionne (1999). Eles discutem como têm sido desenvolvidos os diversos modos de aquisição do saber, passando do sempre presente saber espontâneo (senso comum) até os saberes reconhecidos pela(s) ciência(s).

É importante retomar, inclusive, dois elementos circundantes da produção de saber/conhecimento: (1) a tradição e (2) a autoridade. O primeiro é útil, dizem os autores, porque parece resguardar uma natureza em si eternamente válida. Quer dizer, funcionou no passado, funciona no presente e vai funcionar no futuro. Ela, a tradição, “dita o que se deve conhecer, compreender, e, indica, por consequência, como se comportar” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 19). O segundo elemento, a autoridade, transmite a tradição, sendo eles – na forma de instituições (igrejas, escolas, família etc) ou pessoas (padres, professores, pais etc) – os responsáveis, nesse sentido, pela disseminação e embasamento do conteúdo de algo. Como se nota, por trás de uma suposta neutralidade, há em todo o tempo aquilo julgado (e aqueles que julgam) o melhor para a humanidade, segundo, claro, os interesses em voga.

É interessante ainda observar que a partir do século XVII surge a preocupação em se averiguar os pressupostos de determinado conhecimento. Com influência clara da

⁹³ Do grego “methodos”: meta- (atrás, depois) + hodos (caminho) + -logos (palavra). Trata-se, etimologicamente, do caminho ou o modo desenvolvido para ir atrás de algo. O “logos”, embora haja uma longa discussão na tradição filosófica a respeito de seu significado, recebe, com recorrência, a atribuição de “palavra racionalizadora”, num contraste com a palavra do “mythos”. Essa discussão desemboca na passagem da mitologia para a filosofia: ruptura ou continuação (?).

corrente filosófica empirista, a ciência experimental chega com ares de solução ao mundo. O raciocínio hipotético-dedutivo inaugura, então, o método científico. A intenção é alcançar as leis gerais ocultas na natureza.

Já no século XIX, a pesquisa fundamental aproxima-se da pesquisa aplicada (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 25), juntando-se a isso a relação cada vez mais próxima de ciência e tecnologia. Diante das impressionantes mudanças proporcionadas por esse fazer científico, muitos se perguntaram por que não o levar também às ciências humanas, vistas como de cunho mais especulativo. Nessa conjuntura, imprime-se o ideal de progresso objetivo aos campos que pensam o ser humano, originando-se o positivismo – com tais características: empirismo (a realidade em concordância com o que sentidos percebem), objetividade (o pesquisador não deve influenciar o objeto de pesquisa), experimentação (causa e consequência na proposição de uma hipótese), validade (precisão e generalizações), leis e previsão (determinismo).

As ciências, nesse contínuo, vão se desenvolver, nas primeiras décadas do século XX, em consonância com os caminhos das ciências naturais. Por trás disso, estava a compreensão de que os fatos humanos eram como os da natureza (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 31).

No entanto, com o tempo, o positivismo foi se enfraquecendo. Os motivos para esse declínio começam com a inadequação da passagem de uma ciência a outra como equivalentes, afinal, existem, nas ciências humanas, graus de complexidade e problemas que não se encontram na natureza. A previsibilidade, por exemplo, não é um fator encontrado em seres humanos; não se é possível prever as reações de um indivíduo heterogêneo, conflituoso e fluido. A medida do verdadeiro, como dirão Laville e Dionne (1999, p. 35), no que diz respeito às ciências que estudam o humano, repousa na relatividade e no provisório, justificando o uso do item lexical “teoria” em vez de “lei”⁹⁴. Os autores corroboram isso afirmando que as ciências humanas, sabendo da multicausalidade conjugal e interacional com a qual se deparam, passam a lidar com compreensões provisórias, que são escolhas e interpretações (1999, p. 42).

⁹⁴ Os autores assinalam também que as ciências naturais já não encaram o acabado e o total com a mesma convicção. O conceito de objetividade, segundo eles, nesse sentido, tem-se alterado. Contribui para esse recuo, entre outros exemplos, a teoria do caos – segundo a qual o prognóstico dos efeitos de determinada causa é, se não impossível, muito difícil.

Para eles (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 53), as revoluções industrial e aquelas que propiciaram a ascensão da burguesia favoreceram a emergência das ciências humanas. Isso porque a industrialização e democratização, contribuindo para a urbanização, proporcionaram uma nova ordem em relação aos modos de vida: individualismo e isolamento. A ciência dita humana, então, vai procurar compreender essa ordem social, dando-lhe inteligibilidade.

É bem verdade que não só as ciências humanas vão tentar *entender* como também vão *influenciar* a sociedade. Várias teorias, com o passar dos anos, resultaram em políticas públicas e em modos que interferiram sobremaneira no dia a dia das populações. Para os que dizem, portanto, que *as humanidades* são inúteis, mais cautela. Na educação, por exemplo, as teorias dos pesquisadores/cientistas Skinner, Piaget e Vygotsky fizeram época na prática pedagógica, assim como o fez Paulo Freire. Nas mídias e propagandas, o que existem ali senão também estudos do comportamento e da reação social, e as maneiras semiótica e linguística de se chegar ao público (?). Com esse poder, vem igualmente a responsabilidade da pesquisa (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 61):

Evidentemente, os especialistas das ciências humanas tornaram-se desconfiados em relação ao uso que se pode fazer de suas pesquisas, preocupados com suas responsabilidades de pesquisadores, sobretudo quando antecipam abusos de poderes superiores.

A arte apresenta com bastante eficácia as consequências do uso irresponsável da ciência. Basta ler o conto *O alienista* (1882), de Machado de Assis, para perceber que uma cidade inteira foi prejudicada por um ideal de normalidade; basta assistir aos filmes *Laranja mecânica* (1971) ou, mais recentemente, *Nise: o coração da loucura* (2015), a fim de se constatar os perigos da intervenção científica desumana no homem; ou ainda ver o filme *A onda* (2008), e perceber que uma posição sociofilosófica é capaz de apertar um gatilho⁹⁵.

Por isso, a investigação qualitativa implica – assim como outros métodos a sua maneira – padrões éticos a serem respeitados. As normas não seguem necessariamente uma corrente moral ou código explícito, aderindo a Aristóteles, Stuart Mill ou Kant, por exemplo. Na verdade, são proposições que surgem ante os vínculos com os quais a

⁹⁵ Já que se falou em *arte*, faz jus avocar LEFFA (2001) sobre o processo metalinguístico da ciência em relação à arte. Para ele, enquanto, nesta, ocultar o desenvolvimento do pensamento (o esforço exigido para se chegar aonde se chegou) pelo autor deve ser uma constante; naquela, é quase uma obrigação apresentar os caminhos atravessados.

pesquisa enseja, sendo, nesse sentido, variadas a depender do local e grupo. A preocupação pode se basear, de acordo com Bodgan e Bliken (1994, p. 77), nos seguintes princípios: proteção identitária dos sujeitos, respeito no trato para com eles, autorização prévia do estudo e autenticidade no que diz respeito aos resultados.

Para Moita Lopes (2004), o princípio ético fundamental à pesquisa está baseado na negação *daquilo que causa sofrimento humano*. É inconcebível, logo, que, mesmo havendo vantagens claras, o pesquisador dê continuidade a um trabalho calcado na exclusão de outrem. A responsabilidade está acima do fazer científico. Evidentemente, como toda sentença de caráter ético, existem dilemas que, com o tempo, aparecem. A decisão, nesses casos, vai caber ao pesquisador, uma vez da sua necessidade, segundo os tons axiológicos com os quais congrega, de não poder se omitir.

Outro fator importante na pesquisa recente, com o qual este trabalho congrega, é a multidisciplinaridade. As barreiras de demarcação das áreas do conhecimento parecem estar sendo cada vez mais atravessadas pela necessidade de se entender determinados problemas. A convenção que subjaz certa delimitação epistemológica abre espaço para a visão de conjunto, tendo em vista a complexidade do estudo da atividade humana. Dessa forma, pretendendo alcançar uma visão panorâmica, certos conceitos acabam também passando pela hibridez exigida. Determinados “instrumentos de base para a observação” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 92) saem, assim, da zona de conforto, entrando em contextos que redefinem os seus sentidos.

De mais a mais, é oportuno lembrar que os sentidos construídos na pesquisa não estão isentos dos valores pessoais do pesquisador. A interpretação feita do que se julga real, ou melhor, as diferentes leituras de um tema sob o olhar perscrutador das ciências são, antes de tudo, baseadas em “quadros de referência” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 95) idiossincráticos. Ainda assim, para se não cair num relativismo vazio, esses olhares subjetivos estão subordinados aos valores metodológicos. Entram aqui as considerações básicas ao pesquisador e ao fazer científico: curiosidade, desconfiança, questionamentos, redefinições, incompletude, provisoriedade, revisão, reorientação.

No que tange à investigação qualitativa, cabem apresentar, das cinco (5) características indicadas por Bogdan e Bliken (1994), quatro (4) delas:

- (1) Na investigação qualitativa, a fonte directa de dados é o ambiente natural, constituindo o investigador o instrumento principal [...] (2) A

investigação qualitativa é descritiva. Os dados recolhidos são em forma de palavras ou imagens e não de números [...] (3) Os investigadores qualitativos interessam-se mais pelo processo do que simplesmente pelos resultados ou produtos [...] (5) O significado é de importância vital na abordagem qualitativa (BOGDAN; BLIKEN, 1994, p. 47-51).

Essas propriedades apontam a importância do pesquisador, das narrativas traçadas, do caminho desenvolvido, do percurso processual e da perspectiva dos participantes. Elas estão inseridas em certos fundamentos teóricos. Nesta pesquisa, por exemplo, o tratamento qualitativo de pesquisa situa-se, principalmente, nos Estudos Culturais – campo preocupado com a relações de poder a partir de como os sujeitos interpretam tudo que os rodeia, ou seja, a “intersecção entre a estrutura social e a ação humana” (BOGDAN; BLIKEN, 1994, p. 61).

Oliveira (2012), por sua vez, aponta quatro (4) dimensões que são pressupostas pelo paradigma qualitativo, quais sejam:

A dimensão axiológica [...] remete para relações com a ética, com os valores, faz-se presente na investigação desde a escolha do problema de pesquisa, até o tratamento que é atribuído aos dados, no processo de análise; a dimensão ontológica abriga [...] a natureza múltipla, construída socialmente e discursivamente do objeto a ser conhecido; já com relação a questão epistemológica, pressupõe-se que a relação entre pesquisador e objeto de pesquisa trata-se de uma relação intersujeitos; e, por último, a dimensão propriamente metodológica (OLIVEIRA, 2012, p. 268).

Essas dimensões dilatam a forma de fazer pesquisa, sendo um contraponto ao paradigma quantitativo, no qual o pesquisador, geralmente, é estranho ao ambiente e aos sujeitos pesquisados. Com a proposta de ser externo ao que se pesquisava, na tentativa de não impurificar a objetividade, encarcerava-se a dados estatísticos e padrões as histórias e culturas.

O enfoque sócio-histórico também orienta esta produção. Nessa perspectiva, vem à tona a indispensabilidade de tratar o ser humano na sua materialidade vincular com a sociedade da qual é integrante. Perceber a natureza *entre pessoas* do conhecimento é *atitude fundamentadora* (FREITAS, 2002). Assim, a descrição e a problematização de muitos contextos tornam-se significativos para a apreensão de sentidos:

Trabalhar com a pesquisa qualitativa numa abordagem sócio-histórica consiste, pois, numa preocupação de compreender os eventos investigados, descrevendo-os e procurando as suas possíveis relações, integrando o individual com o social [...] Trata-se, pois, de focalizar um acontecimento nas suas mais essenciais e prováveis relações. Quanto mais relevante é a relação que se consegue colher em uma descrição, tanto mais se torna possível a

aproximação da essência do objeto, mediante uma compreensão das suas qualidades e das regras que governam as suas leis (FREITAS, 2002, p. 28).

Diante de tudo o que foi dito – reitere-se: entendendo a linguagem como prática social e discursiva de um sujeito historicamente posicionado –, esta elaboração se alicerça, metodologicamente, na Linguística Aplicada. Tendo-a como referência, defende-se “uma pesquisa que vise dar conta dos significados presentes no mundo social, a partir da ideia de que a linguagem é uma atividade realizada entre sujeitos em relações sociais definidas” (OLIVEIRA, 2012, p. 265).

Além de perguntar-se constantemente a que serve a pesquisa; buscar problematizar – ao criar inteligibilidade – os problemas do cotidiano, não os esgotando numa perspectiva de pretensão inalcançável; e falar ao mundo atual (MOITA LOPES, 2006), o presente trabalho norteia-se pelo paradigma indiciário (GINZBURG, 1989). Esta postura metodológica requer comprometimento com os indícios e atenção aos detalhes. Busca-se, com isso, não a verdade absoluta, mas, sim, a tentativa de explicar certa mudança na maneira de se enxergar o sujeito social em atividade.

Desde o seu surgimento, a LA passou por diversas mudanças teórico-metodológicas. Entendia-se, de início, o campo como aplicação da Linguística, numa subordinação explícita à esfera que lhe dá nome. No final de 1970, no entanto, com a primeira virada, o modo de se fazer pesquisa começa a sofrer mudanças. Widdowson propõe a autonomia da LA, sugerindo a captação da perspectiva do senso comum e o diálogo com outros campos.

Com a segunda virada, então, começa-se a trabalhar a partir de outros contextos institucionais - numa clara influência das teorias socioculturais de Vygotsky e Bakhtin -, concebendo-se a linguagem como fundamental na construção do conhecimento e da vida social.

No final dos anos 1980, a LA começa a ser impulsionada. A pesquisa desperta para uma epistemologia pós-moderna, engajada com problemas de desigualdade, preconceito racial e étnico e discriminação contra homossexuais, pobres, deficientes físicos e idosos. Atualmente, na verdade, essa agenda político-social é mais recorrente. Tem-se uma preocupação em reteorizar o sujeito social em razão de sua heterogeneidade, dando enfoque a visões pós-estruturalistas, feministas, pós-coloniais e *queer*, por exemplo.

Hoje, a Linguística Aplicada é conhecida como “antidisciplinar”, “indisciplinar”, “transgressiva”, “fragmentária”, “pluricentralista” e “reflexiva”. *Antidisciplinar* e *indisciplinar* porque ela não se estabelece na fixidez exigida para se constituir como disciplina; *transgressiva* porquanto ultrapassa as barreiras impostas pelo pensamento e política tradicionais, atravessa as fronteiras das convenções disciplinares – não sendo subalterna a nenhuma – e pensa o que não deve ser pensado (2006, PENNYCOOK, p. 74). Toda essa reflexão em torno da área garante à pesquisa mais responsabilidade e ética, na medida em que se compreende também a necessidade de se trabalhar com a perspectiva das minorias, ocupando-se com problemas sociais, linguagem e comunicação na proposição de um conhecimento interessado.

Tal posicionamento está vinculado com as mudanças pelas quais os sujeitos sociais têm passado. Diante das diferentes conceituações de “globalização”, algo é comum: embora “equilíbrio” seja a palavra mais inadequada para definir qualquer momento histórico, o estado atual oferece uma quebra ou compressão – como muitos chamam – do tempo-espço, promovendo relações, em qualquer âmbito, mais frágeis. Nesse quadro colapsado, a certeza metafísica, epistemológica e de qualquer ordem fracassa na segurança do asseverar. As metáforas do movimento, assim, enquadram-se com pertinência como sendo talvez a única permanência certa.

Moita Lopes (2004) sugere, nessa perspectiva, o uso de um hibridismo teórico-metodológico para o que ele chama de “LA mestiça”. Como se estuda a linguagem em uso, nada mais razoável do que experimentá-la em vários lugares diferentes, aproveitando a permeabilidade das fronteiras e os “arcabouços conceituais híbridos” (LOPES, 2004, p. 165).

Fabício (2006), discutindo a eficácia da Linguística Aplicada em perceber o tempo no qual se inclui, aponta alguns procedimentos teórico-metodológicos: a desaprendizagem como pilar do conhecimento, o fluxo, a trama movente, a relevância social, a fuga da episteme ocidentalista, a contextualização local e global, a multiplicidade de vozes, os intertextos, a historicidade, cautela nas generalizações, não neutralidade da pesquisa, dimensão ética, problematização e reexame do trabalho.

A LA, assim, longe de validar tudo com o selo da coerência, tem suas referências em suspeita contínua. A provisoriedade marca a consciência da inexatidão,

da impossibilidade de tudo conhecer, sendo, portanto, uma responsabilidade suspender a convicção – deixá-la pendurada sob a ótica da desconfiança.

Fabício (2006), em seu artigo, faz uma passagem pelo pensamento de Foucault, Nietzsche e Wittgenstein para corroborar com a noção de mobilidade no pensamento e a natureza sempre construída da ciência. É interessante ver – e aqui é mais uma interpretação feita neste estudo – que a pretensão à imutabilidade é uma ilusão a que se estão frequentemente tentados o pesquisador e a pesquisa. É como se a ciência, por exemplo, ganhando o *status* de luta contra o senso comum, fosse o desvelador da verdade; ou, pior, é como se a ciência servisse de apoio para segurar o pesquisador da falta do *lógos* que tudo deveria apreender no cosmos.

Estudar um fenômeno que muda entre o início e o fim da própria pesquisa é um desafio bem maior; quando termina o estudo o objeto inicial já se transformou em algo diferente. A mobilidade desse objeto exige, portanto, um paradigma de pesquisa altamente adaptável, que seja capaz de incorporar essas mudanças no momento em que elas ocorrem, uma espécie de “just in time” metodológico (LEFFA, 2001, p.).

É perceptível, então, que área em questão é substancial para o projetado neste trabalho. Ela, metodologicamente, não concebe um modelo estático e atemporal a que o objeto está obrigado a se moldar, independentemente de suas características e objetivos de investigação. Pelo contrário, empenha-se na superação do “perfeito” (feito por completo), da indubitabilidade, levando-se em consideração a não linearidade das relações humanas, num jogo que envolve tempos, histórias, sujeitos e subjetividades.

As identidades culturais não devem ser pensadas em detrimento de uma ciência autoritária, excludente e inerte. Por não se caracterizar assim, a LA abraça este trabalho de forma acolhedora, sendo a base, sempre repensada, para a qual se pode acorrer:

Nesse sentido, o objeto de estudo da LA, as práticas discursivas produzidas por sujeitos construídos socialmente nas relações com a alteridade, sujeitos com gênero, raça, sexo, corporificados, com identidades em construção, deveria incorporar a complexidade desse sujeito, ao buscar compreender os processos de significação e de valoração subjacentes à multiplicidade de discursos produzidos e circulantes na sociedade (OLIVEIRA, 2013, p. 204).

Esta pesquisa define-se, portanto, num paradigma qualitativo-interpretativista de base histórica, sustentando-se numa perspectiva bakhtiniana do sujeito contextualizado. Por essa ótica, devem-se buscar as verdades existentes (não a verdade), a mutabilidade ininterrupta de acontecimentos e discursos, a natureza socialmente construída da realidade e uma pesquisa na proximidade/troca entre pesquisador e pesquisado. Procura-

se, ao observar, analisar e interpretar, entender os significados que são atribuídos ao mundo.

6.2 PROCEDIMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Se se analisar a origem das palavras que compõem o título desta seção, há de se perceber que todo e qualquer trabalho científico, em maior ou menor grau, vincula-se, etimologicamente, com elas. O “menor” fica por parte do referencial teórico assumido nesta pesquisa. *Procedimento*, por exemplo, vem do latim “procedere”, o qual é constituído por “pro” (à frente) mais “cedere” (ir). Isso implica, de certa forma, um passo a passo ordenado no tempo para se chegar a determinado lugar. É evidente que o *processo* é fundamental nesta produção, porém, para que não se mecanize a produção de conhecimento, ao *procedimento* acrescentam-se algumas outras tonalidades. Do contrário, o *ir* pode ficar empacado – sempre com algo puxando para trás –, mais próximo do que Geraldi (2012) chamou de método, em vez de metodologia. Para ele:

Um método é um conjunto de princípios de descoberta que, seguidos com rigor, levam a descobertas surpreendentes. Descartes expôs um método, mas Leibniz vai dizer que Descartes, seguindo seu método, descobriu coisas interessantes, mas se outro pesquisador seguir as mesmas regras somente descobrirá o que Descartes já descobrira: será preciso, para fazer descobertas surpreendentes, desobedecer ao método metodicamente diante de outros objetos sobre os quais se debruça o pesquisador. Fazer isso é dispor de uma metodologia: um modo particular, às vezes somente explicável *a posteriori* na dialética da exposição, quando se ordenam o que pode ter sido descoberto desordenadamente. Dispor de uma metodologia é dispor de princípios, que precisam ser aliados à intrepidez, à astúcia, à argúcia e à perspicácia. Dispor de um método é ter corrimão definindo a caminhada para se descobrir o que previamente se conhecia, sem expor-se ao desconhecido (GERALDI, 2012, p. 24).

É da distinção entre *metodologia* e *método* que Geraldi vê o texto bakhtiniano “Por uma metodologia das ciências humanas” (2017)⁹⁶, pensando-o, assim, não como uma metodologia positiva/método. Até porque, para Bakhtin (2017, p. 58), estão em relação “o ativismo do cognoscente e o ativismo do que se abre (dialogicidade)”. Quer dizer, em lugar da univocalidade do *sujeito cognoscente* e do *objeto cognoscível*, abrem-se os horizontes de interação de cada lado, afinal, estão em jogo o cruzamento de duas consciências, *eu* e *outro*:

O objeto das ciências humanas é o ser *expressivo e falante*. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado [...] A exatidão pressupõe a coincidência da coisa consigo mesma. A exatidão

⁹⁶ Na tradução do mesmo texto em “Estética da criação verbal” (2011), seu título tem uma *leve* diferença: “Metodologia das ciências humanas”.

é necessária para a assimilação prática. O ser que se autorrevela não pode ser forçado nem tolhido. Ele é livre e por essa razão não oferece nenhuma garantia. Por isso o conhecimento aqui não nos pode dar nada nem garantir, por exemplo, a imortalidade como fato estabelecido com precisão e dotado de importância prática para a nossa vida (BAKHTIN, 2017, p. 59).

A coincidência consigo mesma fornece a garantia de que boa parte da ciência se orgulha. Essa exatidão está no que se pode provar, medir e prever: na imutabilidade das coisas. No campo das humanidades, no entanto, o significado estável é dilacerado pelo corrosivo e inacabável caldo dialógico. Trata-se da “intrepidez do conhecimento” (BAKHTIN, 2017, p. 60), isto é, da necessidade de ousar, de sair do lugar cômodo, de ter coragem na liberdade.

Na *heterocientificidade* (BAKHTIN, 2017, p. 65), encontra-se este trabalho. Para interpretar sentidos, exige-se a imersão no aprofundamento de outros símbolos. Isso, contudo, foge à noção científica das ciências exatas – como afirma Bakhtin –, forma monológica do saber no qual só uma voz é ouvida, a do pesquisador:

Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado como coisa porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode se tornar mudo; consequentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico [...] cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites. Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros. O comentário. A índole dialógica desse correlacionamento (BAKHTIN, 2017, p. 66).

O cotejamento, próprio da *heterocientificidade*, vincula essa forma de fazer ciência à metalinguagem filosófica. A vida do texto, por seu turno, reside no contato, imitando a essência política do ser humano, do qual é fonte e extensão viva. O pensamento, logo, não pode ser coisificado, afinal, há pessoas nele:

Pensamento sobre o mundo e pensamento no mundo. O pensamento que procura abarcar o mundo, e o pensamento que sente a si mesmo no mundo (como parte deste). O acontecimento no mundo e a participação nele. O mundo como acontecimento (e não como ser em prontidão) (BAKHTIN, 2017, p. 67).

As *palavras-múmias* (BAKHTIN, 2017, p. 76), cheias de si e vazias de *personas*, alcançam, nas ciências naturais, a pergunta e resposta – categoria de identidade, o não encontro. Por outro lado, a *heterociência* busca chegar ao *outro* sem imbuir-se totalmente, fazendo do encontro uma transformação. A palavra é geradora de outras palavras nos pequeno e grande tempos, de maneira que não há resposta que finde a possibilidade da pergunta.

Ampliando-se o contexto (GERALDI, 2012, p. 29), e, com isso, adentrando-se na superfície discursiva, vai-se propiciar o embate entre discursos, diálogo que é tão importante à inteligibilidade enunciativa. A cadeia semiótica, a partir da interpretação, vai sendo construída, fazendo surgir, então, as vozes atuantes e os seus respectivos acentos.

A *ciência* outra não esconde seu posicionamento: está para responder e ser respondida. Ela norteia-se pela *não-indiferença* epistemológica – sobre a qual já se falou em seção anterior⁹⁷. Nela, a verdade com a qual se dialoga é de nível particular/*pravda*, o que reque uma *responsabilidade moral*⁹⁸. Sendo os conhecimentos deste mundo, as verdades também a ele pertencem, o que as configura como “portadoras de valores, ideologias, desejos, ações políticas e éticas” (OLIVEIRA, 2013, p. 207).

A verdade única não se mostra capaz de responder à diversidade do ser humano. Quando ela cristaliza um juízo, a mudança lhe chama rapidamente de mentirosa. É porque a existência concreta é complexa, motivo pelo qual as teorias não devem perder de vista a vida. Ao perdê-la, o ser torna-se um ente vazio de materialidade e historicidade. Abstrai-se tanto a vida que dela, no *teoreticismo*, resta uma existência não merecedora de tal nome. Essas teorias querem explicar a realidade viva fugindo justamente dela: eis o seu maior problema. O ato ético é a consciência do mundo em que se age, se cria, se transforma. Esse deve ser, segundo Bakhtin (2010), o ponto de partida para o conhecimento que queira falar da vida.

É porque existe (e persiste!) uma matematização nas ciências humanas que precisamos fazer e discutir uma ciência que não cabe nos tubos de ensaio, como metaforiza o título atribuído a este ensaio. Por mais que não queiramos, existe outra perspectiva de conceber o conhecimento nas humanidades (que é monológica). Nossa tarefa como estudiosos é sempre propor uma palavra outra a esse mundo com que nos deparamos na ciência, é preciso dialogizar esse mundo (SOUZA, 2016, p. 227).

A cientificidade outra, dessa maneira, reconhece a alteridade das relações no mundo, o que não exclui a produção de conhecimento. Ela ancora-se na metáfora da *ponte* (VOLÓCHINOV, 2017), ou seja, na interação entre excedentes de visão e fronteiras. Isso significa que o inacabamento ou *completude efêmera* (BASTOS; GIOVANI, 2014, p. 251) é uma realidade na pesquisa em ciências humanas:

⁹⁷ Alteridade e identidade cultural – seção 2.1.2.

⁹⁸ Para o pesquisador, exigem-se tanto a responsabilidade técnica (especial) quanto a do *não-álibi* (moral).

Escutar a alteridade e buscar a tradução e transmissão dessa escuta é o que materializa a pesquisa, as duas tarefas materializam o projeto da viagem do pesquisador ao país do outro [...] Por tal motivo, temos de receber e acolher o que nos é estranho, o outro, a custo da renúncia da nossa zona de conforto, movendo-se então em direção ao outro, à sua procura, o pesquisador em ciências humanas tende a ir se confrontar/confortar (BASTOS; GIOVANI, 2014, p. 254-255).

A partir de agora, tendo-se já escolhido o tema e o objeto, formulado as questões e objetivos, delineiam-se o recorte do *corpus* desta pesquisa e as categorias de análise.

O *corpus* deste trabalho, conforme já mencionado, constrói-se com base no seriado⁹⁹ “Master of None”. Analisam-se, contemplando três (3) episódios – “Plano B”, “Indianos na TV” e “Eles e Elas” – da primeira (1) temporada da produção, seis (6) cenas. Por “cena”, entende-se um conjunto ordenado de ações num dado tempo e/ou espaço, oferecendo uma unidade de sentido¹⁰⁰. A preferência pela *cena*, em vez do episódio ou da temporada inteira, acontece por, pelo menos, dois motivos. O primeiro deles diz respeito ao tempo necessário a tal empreendimento (gerar dados e analisá-los), que, do contrário, seria muito longo – afastando-se, com isso, do escopo temporal da pesquisa e comprometendo a qualidade da análise. O segundo concerne à multiplicidade de sentidos sugeridos, necessitando, portanto, dum recorte – acerca do qual se vai discorrer agora.

O recorte do *corpus* se deu de forma temporal¹⁰¹ e temática. Ainda que outros temas apareçam com semelhante foco (vida virtual e relacionamentos amorosos na contemporaneidade, por exemplo), a série traz uma roupagem identitária muito explícita. O que mais chamou a atenção da crítica e do público, em geral, foi a maneira descontraída com que ela, em seu acabamento, tratou de assuntos complexos, sérios e cada vez mais fundamentais nos dias atuais. Isso não poderia passar despercebido nesta atividade, razão pela qual, através de levantamento, encontraram-se – em maior quantidade – vozes/identidades que embatem gênero, raça, etnia e classe social. Devido à recorrência, essas vozes/temáticas estão em maior número na análise.

⁹⁹ Estudar uma manifestação artística ante pressupostos científicos, por exemplo, desterritorializa a pureza da ciência. É preciso mostrar a todos o que disse Geraldí (2010, p. 87): “A vida tonifica a cultura, a arte, a ciência; estas tonificam a vida sem lhe barrarem a mobilidade, a fluidez e as exigências de uma nova cultura, uma nova arte, uma nova ciência, num fluxo contínuo, ininterrupto no grande tempo histórico”.

¹⁰⁰ Entende-se “cena” e “sequência” aqui como sinônimos (MITRY, 1963).

¹⁰¹ Os episódios escolhidos estão circunscritos na primeira temporada. Essa primeira delimitação ocorreu em razão de, ao se iniciar a pesquisa, a segunda temporada ainda não ter sido disponibilizada.

As categorias utilizadas¹⁰² para se analisar o *corpus*, compreendendo a natureza híbrida dos conceitos bakhtinianos, decorrem da relação entre “língua/vozes sociais” + “forças centrífugas e centrípetas”. Denominando-se *vozes corrosivas* e *vozes anticorrosivas*¹⁰³, a primeira compõe-se de discursos nos quais a configuração dialógica aponte para uma abertura dos sentidos, para a diversidade de possibilidades, para a fuga do centro; a segunda, por seu lado, diz respeito ao fechamento dos sentidos, à unidade, ao direcionamento para o centro. Esses dois grupos desdobram-se nos eixos valorativos *eu-para-mim*, *eu-para-o-outro* e o *outro-para-mim*.

A análise se configura em dois momentos: 1) descrição, contextualização e análise da abertura do episódio no qual a cena se insere; 2) descrição e interpretação da cena. São dispostos o diálogo verbal e as imagens que a compõem. Os trechos que são de maior relevância para a análise grafam-se em negrito. No total, portanto, há seis (6) cenas divididas igualmente em três (3) episódios. Isso significa que são duas (2) cenas por episódio.

¹⁰² As chamadas “vozes corrosivas” não se referem a vozes que expelem amônia, ácido sulfúrico, iodo, ácido nítrico ou hidróxidos de sódio e de potássio, por exemplo. Trata-se duma metáfora indicativa de discursos – pertencentes a determinadas “línguas sociais” – que dão abertura à expansão verboideológica. No caso, mais propriamente, são discursos/vozes que preferem a multiplicidade à unidade. Do outro lado, as “vozes anticorrosivas” tentam impedir o movimento de abertura. Semelhante definição foi tratada na seção “forças centrípetas e forças centrífugas”.

¹⁰³ É importante frisar que, para Bakhtin, as forças centrípetas e as forças centrífugas não têm qualquer valor em si, intrínseco e de essência – seja negativo ou positivo.

7 PRATO PRINCIPAL

A partir deste momento, serão analisadas as seis (6) cenas escolhidas e indicadas nos procedimentos metodológicos, bem como as aberturas dos três (3) episódios: “Plano b”, “Indianos na TV” e “Eles e Elas”. Segue-se a ordem cronológica de aparecimento de cada episódio e cena.

EPISÓDIO: 1

TÍTULO: PLANO B

Este episódio caracteriza-se, conforme se falou brevemente no capítulo “Petisco: Master of None”, acerca das indecisões de Dev quanto a ter filho ou não. Cada sequência acompanha discursivamente a consciência dele e as experiências pelas quais passa a respeito do assunto. Já aos trinta anos, muitos amigos seus estão tendo filhos, o que o faz pensar se não seria o momento para os ter também.

O título do episódio exterioriza, num primeiro momento, a consonância com a decisão inicial: não ter filhos. Para tal, “o plano b”, especificado nos primeiros minutos na figura da pílula anticoncepcional que Rachel vai comprar acompanhada de Dev, é de fundamental importância, sendo uma alternativa ao “plano a”, que pode ser interpretado como (i) o preservativo ou (2) a gravidez. Esse mesmo título, todavia, é ressignificado quando sincreticamente envolvido com as cores e o movimento. A abertura do episódio, disposta da figura 28 à 31, acontece depois da primeira tomada de decisão, somente aos quatro (4) minutos e oito (8) segundos, anunciando em seis (6) segundos o conteúdo das sequências que se seguirão.



Figura 28 Sequência 1 da Abertura do episódio 1
Fonte: Netflix



Figura 29 Sequência 2 da Abertura do episódio 1
Fonte: Netflix



Figura 30 Sequência 3 da Abertura do episódio 1
Fonte: Netflix



Figura 31 Sequência 4 da Abertura do episódio 1
Fonte: Netflix

Observa-se, na figura 28, que o “b” de “plano b” está deslocado de maneira a corroborar a ideia de que ele não faz parte do plano oficial e primeiro. Quer dizer, pode-se partir dos seguintes subentendidos: (i) esperava-se que o preservativo funcionasse, por isso foi preciso um plano secundário e/ou (ii) acredita-se que ter filhos é ideologicamente uma norma, uma necessidade, de modo que o “plano b” é a negação dessa urgência. Em seguida (figura 29), contudo, ele, o “b”, movimenta-se ao encontro de “plano”, a fim de integrar-se como, de fato, uma possibilidade viável e, nos dias atuais, comumente requerida. Ao fazê-lo, a cor predominantemente azul é modificada para um vermelho claro/rosa e, logo após, um amarelo. Essa mudança de coloração pode simbolizar as mudanças de opinião de Dev no decorrer no episódio, o qual ora tem o “plano b” como prioridade – seja qual subentendido for priorizado – ora o tem em outra perspectiva. Não apenas: pode representar também os vários sentidos que “plano

b” pode adquirir a depender da constituição de família, da não constituição de família, dos valores nos quais se baseia etc.

A música tocada na abertura fala sobre a rotina. Trata-se de “Il est cinq heures, Paris s’éveille”¹⁰⁴, cantada por Jacques Dutronc, cuja composição e publicização datam da década de 60. A letra evoca um eu-lírico numa boate observando e descrevendo como a cidade francesa desperta lentamente. Sem sono, ele decide não ir para casa ainda. Essa observação vincula-se com o acabamento estético desse episódio, uma vez que traz, de um lado, o caráter atemporal de algumas discussões (ter filhos ou não); de outro, a modificação de como esse caráter é tratado num tempo e espaço específicos.

CENA: 1

Nesta cena, Dev encontra-se com Amanda, uma amiga sua, e os filhos dela – Lila e Grant – na festa de aniversário do filho de Caio. O diálogo inicia-se da seguinte forma:

Dev – Oi, Amanda! Como vão as coisas?

Amanda – Oi, Dev!

Dev – Oi, tudo bem, pessoal? Lila, como você está? **Soube que se casou recentemente.** Como não fui convidado?

Lila – Eu não me casei.

Dev – **Não foi o que eu soube. Soube que você tem marido.** Foi uma cerimônia pequena, só família e amigos. Tudo bem. Eu entendo.

Lila – EU NÃO ME CASEI!

Dev – Certo. **Acho que vou ficar com o liquidificador para mim,** então. Grant, e aí, cara?

Grant – PEIDOS!

(Dev ri)

Dev – Está bem. Isso é legal. **Quer fazer uma queda de braço?**

Grant – Claro.

(Fazem quebra de braço)

Dev – Certo! Nossa!

Grant – Você é tão fraco!

(Dev ri)

¹⁰⁴ São cinco horas, Paris acorda.

O diálogo apresenta as seguintes imagens com movimento e som, as quais, evidentemente, não podem ser colocadas dessa mesma forma aqui:



Figura 32 Dev inicia uma conversa com Lila.
Fonte: Netflix

Após o cumprimento inicial, “Lila, como você está?”, o protagonista se vê na necessidade de ser divertido com as crianças, de brincar com elas. Nessa brincadeira, todavia, o direcionamento torna-se sexista, haja vista a diferença de tratamento para com Grant e Lila em razão do sexo biológico de ambos.



Figura 33 Lila responde negativamente à afirmação de Dev
Fonte: Netflix

Para Lila, a conversa é emoldurada segundo a perspectiva do matrimônio (“soube que se **casou** recentemente”), da relação, inclusive, heteronormativa (“não foi o que soube. Soube que você tem **marido**”). Diante da recusa clara dela, Dev enuncia: “Acho que vou ficar com o liquidificador para mim, então”. Ora, de tantos assuntos a serem falados, por que o protagonista prefere entrar no campo do relacionamento

amoroso, da efetivação desse relacionamento e, por fim, do presente a ser tomado? Aliás, por que falar especificamente no “liquidificador”?

Dev insere-se no discurso que vê o papel da mulher inerentemente ligado às funções de esposa e mãe. Essa voz ideológica regula, desde a mais tenra idade, conforme é perceptível, quais os caminhos devem ser traçados pela identidade feminina, que é encaminhada em termos de “dependência”, e uma dependência compulsoriamente heteronormativa (LOURO, 2016, p. 18). Quer dizer, a indicação de “fêmea” ou “macho” já determina que atitudes deverá ter o sujeito (nesta cena, no caso, a feminilidade é interpelada¹⁰⁵) (BUTLER, 1993, p. 7-8).

A idade de Lila, embora não seja determinada no episódio, deixa suficiente certeza de não ser apropriada para o casamento, afinal, trata-se duma criança ainda. A voz *anticorrosiva* de Dev corrobora para estabilizar a identidade feminina ante a masculina, ou seja, para definir o “ser mulher” somente numa relação hierárquica com o “ser homem”. Ademais, interpreta-se que, perante uma quantidade imensa de presentes a serem dados no casamento, a escolha lexical de “liquidificador” reflete uma intrínseca atribuição, mesmo que inconsciente, de mulher e atividade doméstica por parte de Dev.

Para Grant, contudo, o direcionamento da brincadeira é totalmente diferente. Em vez de matrimônio, fala-se em “quebra de braço”. O significado disso pode estar relacionado ao apelo à força. Enquanto à mulher são designadas características como “cuidado”, “atenção”, “delicadeza”, “sensibilidade”, “beleza”, ao homem são escolhidas outras características, geralmente vinculadas à liderança, ao poder corporal e, portanto, à força.

Essas designações realizam-se não apenas no conteúdo-sentido, mas sobretudo “no valor real, vivido e de peso”. “Esta minha participação desde um ponto concreto-

¹⁰⁵ “Consideramos a interpelação médica que, não obstante a emergência recente das ecografias, transforma um bebê “neutro” num “ele” ou “ela”: nessa nomeação, a menina torna-se menina, ela é trazida para o domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação de gênero. Mas esse *tornar-se uma menina* não termina aí; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades e, ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma (BUTLER, 1993, p. 7-8).

singular do existir cria o peso efetivo do tempo e o valor evidente e palpável do espaço” (BAKHTIN, 2010, p. 119)¹⁰⁶.

Os corpos são discursivamente construídos, diz Salih (2017, p. 94). Esses discursos de tanto se repetir enrijecem-se e transformam-se em algo “universal”, que sempre esteve ali, um fato natural. “A metafísica da substância” (BUTLER, 2017, p. 24) é justamente a crença da substancialidade do binarismo “homem” e “mulher”, da cristalização e entendimento dessas categorias como dados ontológicos. À Lila e Grant, então, existe uma ordem dominante que os compele a serem segundo as expectativas forçadas, singulares e atemporais de gênero.

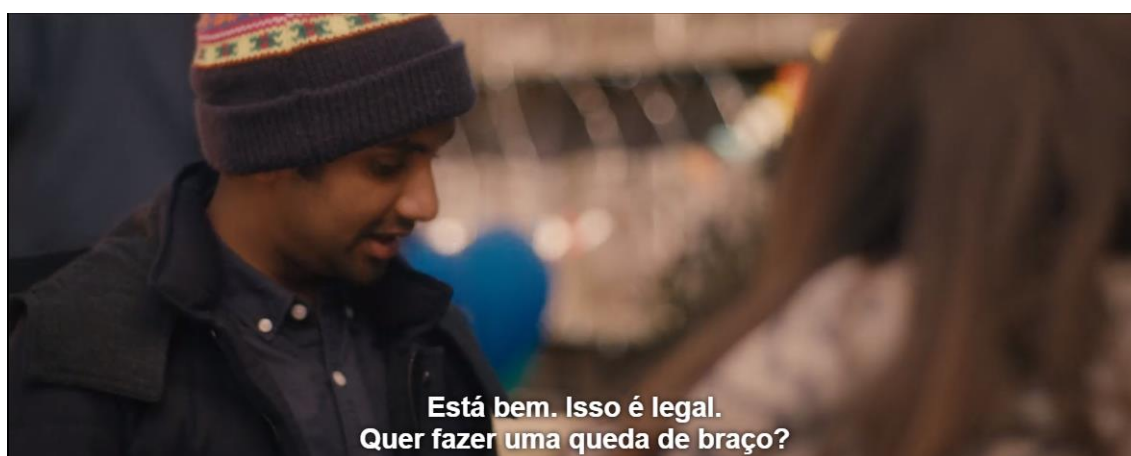


Figura 34 Dev conversa com Grant
Fonte: Netflix

As roupas utilizadas pelas crianças marcam a diferença também. Uma, Grant, recebe cores mais escuras, com aplicação intensa; a outra, Lila, cores mais amenas, claras, suaves. A simbologia desse marcador de gênero retrata uma realidade do mundo da vida: as convenções sociais, por repetição, repercutem, propagam-se e tornam-se “verdade”. A padronização duma cor e estilo tenta legitimar a uniformidade das identidades. Dev, nesta cena, atua de forma a acentuar esse contraste.

CENA: 2

Nesta cena, tendo se comprometido em ficar a tarde com os filhos (Grant e Lila) de Amanda, Dev vai passear com eles. Em dado momento, a menina, Lila, pede para ir

¹⁰⁶ “Expressões como ‘alto’, ‘baixo’, ‘abaixo’, ‘finalmente’, ‘tarde’, ‘ainda’, ‘já’, ‘é necessário’, ‘deve-se’, ‘mais além’, ‘mais próximo’, etc. não somente assumem o conteúdo-sentido no qual fazem pensar – mas adquirem um valor real, vivido, necessário e de peso, concretamente determinado do lugar singular por mim ocupado na minha participação no existir-evento” (BAKHTIN, 2010, p. 119).

ao banheiro. Já à porta do local, sob apelo de não querer entrar sozinha, ela chama o nova-iorquino/indiano para acompanhá-la, que, constrangido com a situação, e vendo que havia duas (2) mulheres atrás de si na fila, direciona claramente o pedido a uma delas, a fim de que fizesse esse favor. Eis, abaixo, o diálogo parcial da cena¹⁰⁷:

(Uma mulher desocupa o banheiro)

[Dev] – Está legal! Sua vez. Vai lá!

[Lila] – Não, quero que você venha.

[Dev] – No banheiro?! Não, não posso fazer isso. Não é bem visto **no mundo adulto**.

[Lila] – Mas eu quero que você venha. Não posso ir para lá sozinha.

[Dev] – Eu vou ficar aqui, vai dar certo.

[Lila] – Mas dá medo quando a porta fecha. Eu fico com medo.

[Dev] – Está. Deixe eu ver se **uma dessas senhoras** vai, ok?!

[Dev] – Ah, ah, com **com** licença, **senhora**, se importa de acompanhar essa mocinha que eu estou cuidando até o banheiro. Ela está com um pouquinho de medo.

[M1] - Por que não pediu para mim?! **Acha que eu não sou mulher?!**

[Dev] - Não, eu só acho que ela tem **um tipo mais de mãe**.

[M2] - **Então**, eu sou **velha?!**

[Dev] - Ah, qual é?! Eu não disse “**velha**”, **eu disse “tipo de mãe”**. Eu não quis dizer nada com isso. Quer dizer, qual é?! Você se importa?! Seria muito...é que eu não quero ir lá.

[Lila] - Eu preciso ir agora!

[Dev] - Está legal...bom, acho que eu vou ter que ir. **Valeu!**

[Dev] - Sabe, eu entendo por que não estão me ajudando. Mas eu só quero que saibam, de coração, eu não quis ofender nenhuma de vocês. Por favor, olhem o Grant.

Em seguida, veem-se o correspondente de sentidos através da linguagem visual e a consequente análise dos sentidos nos enunciados concretos:

¹⁰⁷ As mulheres, com a finalidade de tornar a análise mais clara – e em razão também de elas não terem revelados os seus nomes na série –, serão chamadas de M1 e M2 (mulher 1 e mulher 2), sendo M1 aquela que está exatamente atrás de Dev e M2 a que está ainda mais distante.



Figura 35 Dev conversa com Lila à porta do banheiro
Fonte: seriesonline



Figura 36 Dev dirige-se a uma das mulheres atrás de si 1
Fonte: seriesonline

Neste ponto (figuras 35 e 36), Dev utiliza o item nominal “uma dessas moças”, o que sugere a contemplação de sua pergunta a ambas as mulheres, ainda que somente uma delas deva, segundo a sua construção linguística, entrar no banheiro com Lila. No entanto, no momento seguinte, ao virar-se, o potencial da pergunta não é satisfeito, afinal, restringe-se ao direcionamento único, efetivando a sua preferência por uma das mulheres. Isso é representado por, pelo menos, três fatores: (1) verbal – o marcador número-pessoal acontece, a despeito do potencial plural, no singular (*senhora*); (2) visual – o movimento corporal de Dev, ao inclinar o pescoço para frente, e o deslocamento de seus olhos, ao retirarem-na do campo visual, negam e excluem a escolha de M1; (3) vocal – a voz de Dev, na etapa decisiva da pergunta, fraqueja, titubeia e sai balbuciada ou gaga, podendo indicar tanto a “dúvida” (no direcionamento da pergunta) quanto a “timidez/vergonha” (em ter de fazer semelhante pergunta).

Prefere-se a interpretação da *dúvida* porque a materialidade de voz enfraquecida ocorre simultânea ao instante em que seus olhos, vendo a representação de ambas as mulheres, simpatizam com uma somente. Portanto, o gaguejar pode ser resultado da dissonância entre o potencial amplo da pergunta e a penetração da visualidade na composição interpretativa, indo de encontro à cosmovisão da figura materna por Dev.



Figura 37 Dev dirige-se a uma das mulheres atrás de si 2
Fonte: Netflix



Figura 38 M1 questiona Dev
Fonte: seriesonline

O conflito materializa-se verbalmente nesta etapa (figuras 37 e 38), tempo em que M1 o confronta. Ela o inquiri através de um diálogo interno já anunciado pela sua reação facial (figura 37), compreensão responsivamente ativa. A orientação do questionamento (figura 38), logo após, interpela justamente “por que ela e não eu (?)”, “por que assim e não de outra forma (?)”. Pergunta que imediatamente é antecipada por mais uma pergunta, indicando a avaliação do *eu-para-o-outro* a partir de como o *outro*

percebe o *outro-para-o-eu*. Em outras palavras, “não sou senhora o bastante” é um enunciado, embora proferido por M1, que, segundo ela, pertence à boca/mente de Dev; é como ela valora os elementos sógnicos expressidos por Dev. Nesse sentido, trata-se dum discurso bivocal, com dois horizontes axiológicos em ação: um tom emotivo-volitivo, pertencente à M1, de reprovação; outro, atribuído a Dev, de concordância com tal pensamento. A construção verbal do enunciado é acrescida visualmente dum abrupto movimento de pescoço de M1 para o plano visual de Dev (figura 38). É como se ela estivesse preenchendo um lugar e espaço que lhe foram negados: um lugar referente ao estranhamento manifestado por Dev através do corpo e do campo visual – sobre o qual já se falou; e um espaço político dentro do que se concebe tradicionalmente como os traços característicos da figura materna, de como se concebe uma mãe.



Figura 39 Dev responde ao questionamento de M1
Fonte: seriesonline



Figura 40 M2 replica a explicação de Dev
Fonte: seriesonline



Figura 41 M1 reage com uma expressão facial
Fonte: Netflix

Neste estágio (figuras 39, 40 e 41), Dev responde (figura 39) à pergunta que lhe foi feita, que a ele foi autorada por M1. A resposta, todavia, só confirma as expectativas de quem perguntou: o protagonista idealiza a imagem materna a determinadas mulheres em detrimento de outras.

Essa idealização é provavelmente caracterizada pelos traços físicos e comportamentais de M1: cabelo curto – estereotipado talvez por ele como uma característica masculina –, palito de dentes na boca – estereotipado talvez por ele como um comportamento não próprio de mulheres¹⁰⁸ (belas, recatadas e do lar), vestuário com design despojado e tonalidades mais escuras – fator que o faz associar talvez também à identidade masculina, uma vez que a normatização das roupas e suas cores ocorrem desde a mais tenra idade (conforme se percebe, inclusive, nas roupas de Lila e Grant), com a separação entre o azul e o rosa e a legitimação de roupas apropriadas a uns e a outros – e maquiagem mais chamativa (batom, rímel e lápis). Por outro lado, M2 visualmente tem cabelo grande, estando ele preso; utiliza roupas com cores amenas e floridas; e, se usa maquiagem, o faz de maneira discreta.

O estereótipo de mãe é acentuado, na cena, por M2, a qual relaciona o estereótipo materno à velhice – como se uma coisa fosse pressuposto da outra. Esse ato/enunciado concreto é entonado negativamente por M1, a qual lhe exterioriza (figura 41) visível rejeição por meio de expressão facial.

¹⁰⁸ A associação de Dev é contrária aos estudos “recentes” de gênero e sexualidade, os quais desvinculam as exigências, antes intrínsecas, de sexo, gênero e orientação sexual.

Dentro desse contexto, M1 demonstra uma *voz corrosiva* na medida em que alarga o padrão socialmente transmitido de “mãe”. Seu posicionamento ideólogo revela isso enquanto exteriorização dum pensamento crítico, que dá abertura para mais verdades e, por conseguinte, corrói a centralização e determinismo de um perfil específico de mulher na qualidade (papel social) de mãe.

Curiosamente, Dev apresenta-se – apesar de ser tão crítico em relação a outros assuntos¹⁰⁹ da contemporaneidade – com uma *voz anticorrosiva*, a qual monologiza o diálogo ao estabelecer o fechamento da identidade de mãe. Conduta parecida com a de M2, que não viabiliza a liberdade da figura materna porquanto edifica um inevitável par: mãe = velhice. Dev e M2 transparecem-se como *vozes anticorrosiva*, dessa maneira, por motivos diferentes.

Nesta cena, as três personagens têm três centros de valores diferentes. O ser “mãe” é compreendido emotivo e volitivamente por eles, desse modo, também de forma distinta. Quando esses quadros de referência se encontram, por fim, a tensão do diálogo materializa-se em conflito, em discordância de cosmovisões.

EPISÓDIO: 4

TÍTULO: INDIANOS NA TV

O título do episódio, como em todos os outros, anuncia qual será o conteúdo temático da narrativa. “Indianos na TV” chama a atenção para uma segunda categoria de “indianos”, aquela de identidade deturpada e compartilhada pela mídia. A abertura do episódio é expressa deste modo:



Figura 42 Sequência 1 da Abertura do episódio 4
Fonte: Netflix

¹⁰⁹ No decorrer do seriado, observa-se que Dev problematiza os sentidos em volta de gênero, raça/etnia, paternidade/maternidade, representatividade, imigração etc.



Figura 43 Sequência 2 da Abertura do episódio 4
Fonte: Netflix



Figura 44 Sequência 3 da Abertura do episódio 4
Fonte: Netflix



Figura 45 Sequência 4 da Abertura do episódio 4
Fonte: Netflix

Verifica-se (figura 42) que, no início da abertura, existem dois blocos separados – de um lado, “on”; de outro, “indians” e “tv” –, os quais deslocam-se, respectivamente, da esquerda para direita e da direita para a esquerda. Em seguida, eles se juntam, formando uma unidade, que é colorida de laranja, branco e verde.

Na figura 42, a estrutura do bloco “indians” e “tv” mostra que os itens lexicais não se tocam, estão paralelos entre si, deixando um espaço vazio entre ambos. Essa lacuna vai ser preenchida pela preposição “on”, a qual liga “os indianos” à “TV” e vice-versa.

A movimentação dos blocos pode indicar que quem faz a ligação/quem a permite (“on”) vem da esquerda para a direita, portanto, do Ocidente; e quem a recebe vem da direita para esquerda, logo, do Oriente. O primeiro é materializado, a Oeste, nos Estados Unidos, enquanto o segundo, a Leste, na Índia. Isso revela, nas relações de poder, o grau imperativo de ordem/exigência de um país e paradigma para estabilizar, através das representações na mídia, uma identidade étnica plural e dinâmica como se fosse um dado inerte.

Isso é corroborado pela variação de cores¹¹⁰ que os nomes têm após a junção de blocos, bem como pelo contorno favorecido a partir do elo. As cores são as mesmas da bandeira da Índia, e o desenho é muito semelhante ao mapa geográfico do país.



Figura 46 Desenho representando a demarcação geográfica da Índia e a sua bandeira

Fonte: http://ratopati.prixa.net/media/albums/India_LDXJ8iEs6o.png

A imagem refratada da Índia, nesse sentido, passa necessariamente pela autorização/dependência daqueles que detêm as ferramentas de produção e compartilhamento.

Além disso, a canção tocada na abertura do episódio é uma versão da popular “Jumpin Jack Flash”, de The Rolling Stones. Ela foi produzida por Ana Shankar, musicista indiano que ficou mais conhecido por fundir elementos da cultura Ocidental e Oriental em seus hits. Em 1970, trabalhou no cover colocando elementos de sua origem,

¹¹⁰ Além do laranja, o branco e o verde.

como, por exemplo, um instrumento de muito destaque sonoro na música: o “sitar”. A história do cantor e versão musical híbrida entram em consonância com a abertura, que dá acabamento ao episódio.

CENA: 3

Nesta cena, Dev participa de uma audição na qual encena o papel de um taxista indiano. Abaixo, o diálogo e, em seguida, as imagens que o constituem.

[Avaliadora] – Dev Shah vai ler para o papel do **taxista Sem Nome**. Está pronto?

[Dev] – Estou. Vim de táxi até aqui para pesquisar sobre o papel.

(Avaliadora ri)

[Avaliadora interpretando] – “Reconhece a garota nesta foto?”

[Dev interpretando] – “Acho que me lembro dela. Eu a levei a Penn Station. Estava de suéter vermelho. Algum problema? Ela está bem?”

[Avaliadora interpretando] – “Ela está morta. Seu corpo foi encontrado na seção de revistas da Barnes & Noble, disposto para parecer que ela estava lendo”.

[Dev interpretando] – “Meu Deus!”

[Avaliadora] – Quero que faça de novo. Mas, desta vez, precisamos que faça um **sotaque diferente**.

[Dev] – Como um sotaque indiano?

[Avaliadora] – É.

[Dev] – Ah, eu prefiro não fazer. **Eu me sinto estranho falando assim**. Tudo bem?

[Avaliadora] – **Ben Kingsley** fez um sotaque diferente em “Gandhi”, e ele ganhou o Oscar pelo filme, então...

[Dev] – Mas ele não ganhou o Oscar só por causa do sotaque. Não foi um Oscar de Melhor Sotaque Indiano. **E deve ser estranho interpretar Gandhi e falar como estou falando agora**.

[Avaliadora] – Eu argumentaria o mesmo sobre este taxista.

[Dev] – Eu argumentaria que esse argumento é um argumento estranho.

[Avaliadora] – Tudo bem, entraremos em contato.

[Dev] – Tudo bem. Parece que não entrarão por causa da questão do sotaque.

[Avaliadora] – É, não. Desculpe.



Figura 47 Dev participa de uma audição 1
Fonte: Netflix

Na figura 47, identifica-se, de imediato, a diferença de posição entre as três personagens. Enquanto a avaliadora está sentada, numa condição de superioridade – afinal, é ela quem julga e dá as ordens a Dev e à câmera, Jess –, os outros dois estão em pé, esperando a autorização para se começar. Há, assim, uma orientação¹¹¹ muito clara da palavra: quem dita as ordens é a mulher branca – sem raça e sem etnia¹¹² – e quem obedece são os “não brancos”, em escala subalterna. Essa relação está em harmonia com os vínculos existentes entre classe e raça, nos quais os brancos têm distintamente vantagem e prerrogativas de deslocamento social.

O uso da nomeação “Taxista sem Nome” para o papel reforça os graus de desigualdade. A sua duração, resumindo-se à fala do diálogo, remonta a função secundária na trama e explica a escolha duma profissão que goza de pouco prestígio social. A caracterização mais detalhada torna-se desnecessária, uma vez que a personagem é quase figurante. A sua classe social e a filiação étnica, as quais à sociedade embranquecida têm valor menor, justificam, por isso, a irrelevância e dispensabilidade do “nome”. Não ter “nome”, nesse caso, é não ser notado.

A personagem que exerce a função de câmera, Jezz, não fala uma palavra durante a cena. A sua descrição, como se percebe na figura 48, é de submissão, dependência e aceitação. Ela apenas balança a cabeça e espera a próxima determinação, com as mãos encolhidas junto ao corpo.

¹¹¹ “A palavra é orientada para o interlocutor, ou seja, é orientada para quem é esse interlocutor: se ele é integrante ou não do mesmo grupo social, se ele se encontra numa posição superior ou inferior em relação ao interlocutor (em termos hierárquicos) [...] a palavra é um ato bilateral. Ela é determinada tanto por aquele de quem procede quanto por aquele para quem se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente o produto das inter-relações do falante com o ouvinte (VOLÓCHINOV, 2017, p. 204-205).”

¹¹² A hegemonia estampada na pele branca dela é considerada o padrão, o “sem raça”. A referência “normal” a partir da qual o diferente será rotulado.



Figura 48 Dev participa de uma audição 2. **Fonte:** Netflix

Quando perguntado se Dev está pronto, ele responde que veio de táxi até o local do teste para pesquisar sobre o papel. Na sua consciência, imagina que o fundamental na cena é interpretar o *modus* taxista, entendendo como funciona o ofício, o que não deixa de ser uma estabilização. No entanto, depois da interpretação, ele é interpelado a representar novamente; dessa vez, como um taxista específico, com sotaque que o torne situado numa origem outra.

A avaliadora, ao delimitar esse aspecto da performance, a voz/sotaque, afigura perceber que o procedimento é inadequado, pois a sua linguagem corporal (figuras 49 e 50) esforça-se para amenizar o que foi dito: (i) passagem da mão nos cabelos justamente na hora em que ela vai pedir a repetição; (ii) voz embargada na garganta no instante de falar “sotaque diferente”, como se fosse inapropriada a prescrição.



Figura 49 Avaliadora pede para Dev repetir a encenação
Fonte: Netflix



Figura 50 Avaliadora pede para Dev fazer um sotaque
Fonte: Netflix

A avaliadora julga a identidade étnica ante lentes naturalizadas, como algo estático resolvido desde o nascimento, desde o início da história de um povo (HALL, p. 67). Essa personagem desempenha a força impositiva das relações de poder nas práticas sociais. Os aparelhos de significação e estruturas de poder tentam constranger a dinâmica da identidade, a qual se reconstrói e se ressignifica ao longo do processo histórico. O posicionamento dela, então, que pode estar inserido, incitado e ordenado pela instituição¹¹³ na qual trabalha, subjugua a identidade étnica/índiana a uma realidade muda (KREUTZ, 1999).

Dev, no entanto, sente-se incomodado em fazer o sotaque: “Eu me sinto estranho falando assim”. Esse estranhamento é resultado das mudanças pelas quais a identidade étnica passar a depender de múltiplos contextos. No caso do protagonista, ele nasceu e cresceu nos Estados Unidos, envolveu-se em muitas experiências culturais e desenvolveu, como na globalização, um hibridismo cultural. O pertencimento dele é fronteiriço, atravessa lugares e destinos preconcebidos. A sua ascendência e vínculo com a Índia não estão restritos ao sotaque, portanto.

A avaliadora argumenta que “Ben Kingsley” – ator inglês branco – interpretou Gandhi com sotaque e ganhou o Oscar. A sua intenção, na ocasião, é mostrar a relação de sucesso entre o sotaque estereotipado e a aprovação da crítica. Dev, entretanto, não vê nexos nessa afirmação. Para ele, o que está em jogo é um ato político de afirmação e

¹¹³ “É possível dizer que não é tanto a expressão que se adapta ao nosso mundo interior, mas nosso mundo interior que se adapta às possibilidades da nossa expressão e aos seus possíveis caminhos e direções” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 212-213).

empoderamento. “Ser” indiano ou ter ascendência próxima não é uma verdade ontológica.

A recusa em representar com o sotaque faz com que a avaliadora o dispense. Esse momento enunciativo¹¹⁴ coloca em discussão até que ponto é possível entrar em conflito com os parâmetros de legitimação étnica, por exemplo. Reclamar um direito, posicionar-se contra e insurgir-se pode provocar uma reação de rejeição, ao ponto de não se conseguir trabalhar caso não se renda aos interesses padronizados.

Esta cena dialoga com o início do episódio, oportunidade em que Dev quando criança passa os canais da TV. Nela, o seu grupo étnico¹¹⁵ é representado sempre uniformemente¹¹⁶:

- a) Com atitudes e expressões calmas, ponderadas e lentas – assemelhando-se a gurus espirituais;



Figura 51 Representação, em desenho animado, de indiano saindo de um vaso
Fonte: Netflix

¹¹⁴ “Essa situação mais próxima e os participantes sociais envolvidos imediatos determinam a forma e o estilo ocasionais do enunciado. As camadas mais profundas da sua estrutura são determinadas por ligações sociais mais duradouras e essenciais, das quais o falante participa” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 207).

¹¹⁵ A identidade do Estado-nação geralmente, por motivos de dominação e hegemonia de gênero, é assegurada à figura do homem. No estereótipo étnico na TV estadunidense, a mulher indiana pouco aparece – muito menos do que o homem indiano.

¹¹⁶ <http://nodeoito.com/brancos-interpretaram-personagens-de-outras-etnias/>.



Figura 52 Filme "O guru do amor" (2008)
Fonte: Netflix



Figura 53 Filme "Indiana Jones e o Templo da Perdição" (1984)
Fonte: Netflix

- b) Com sotaque, na língua inglesa, muito forçado – foco da cena analisada;
- c) Com participação de atores brancos representando personagens indianos.



Figura 54 Fisher Stevens interpretando o indiano "Ben" em "Um robô em curto-circuito 2" (1988)
Fonte: Netflix



Figura 55 Ashton Kutcher interpretando o indiano “Raj” em comercial da PopChips (2010)
Fonte: Netflix

CENA: 4

Nesta cena, Dev conversa com a sua agente, Shannon, acerca da possibilidade de tornar público um e-mail de teor racialmente ofensivo que lhe chegou. O e-mail foi encaminhado por engano pelos produtores dum seriado para o qual Dev fez um teste. Quando viu pela primeira vez, o protagonista estava num restaurante com Brian e Denise. A seguir, o diálogo desse primeiro momento:

[Dev] – Acho que me mandaram uma corrente de e-mails por engano. Não era para eu ver isso. O criador da série disse: “Dev e Ravi são perfeitos”. E a produtora executiva, Joan, respondeu: “Acho que encontramos nossos dois primeiros amigos!”. Então, um cara chamado Jerry Danvers disse: “São ótimos, **mas não pode haver dois**”.

[Denise] – “Não pode haver dois”? Não pode haver dois indianos?

[Dev] – Isso não é meio ruim?

[Brian] – Sim, por causa do racismo.

[Dev] – Outra pessoa disse: “Quem prefere, Ravi ou Dev?”. Ele respondeu: “Não sei. Vamos chamar os dois e **ver quem atíça nossa ‘curryosidade’**, hahaha”. “Atíça nossa ‘curryosidade’”? É isso mesmo?

[Denise] – Caramba! Se esse e-mail vazasse, essa pessoa seria demitida.

[Dev] – Não sei. Qual é, Denise, **as pessoas não são demitidas por serem racistas com asiáticos ou indianos**. Acho que você só causa alvoroço se disser algo contra pessoas negras ou gays. Se Paula Deen tivesse dito “Não quero servir indianos”, ninguém ligaria. Teriam continuado a comer.

[Denise] – Mas não aconteceu nada com Paula Deen. Ela deu uma desculpa idiota, e voltou ao trabalho.

[Dev] – Sim, **mas ela teve que pedir desculpas**, certo? Teve que se encontrar com Al Sharpton. Isso é meio que uma punição, certo? Ter que se encontrar com Al Sharpton, e tomar chá com ele. **Não temos uma pessoa assim**. Com quem você teria que se encontrar? Deepak Chopra? O indiano do No Doubt?

[Brian] – Quem seria o meu representante? Steve Aoki? George Takei? Está ocupado com coisas gays.

[Denise] – Quem seria a minha? Oprah? Ou Beyoncé? Caramba, as minhas são influentes. Esquece.

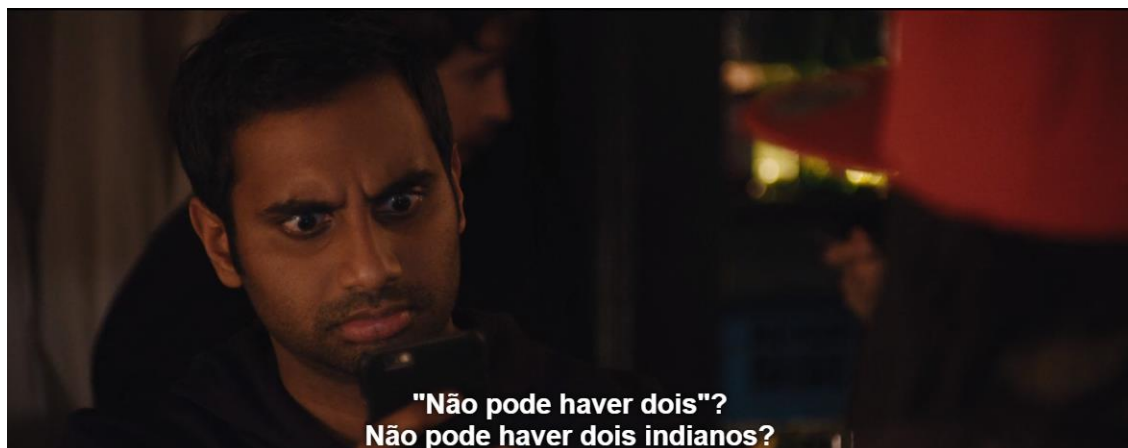


Figura 56 Dev lê o e-mail que lhe foi enviado por engano
Fonte: Netflix

Esse diálogo apresenta um embate identitário de várias interseccionalidades, isto é, cruzamentos de forças associadas à construção de pertencimentos identitários que se completam no processo de subalternização (SOUZA, 2017). Todas as identidades hierarquicamente minoritárias citadas aqui (asiáticos, indianos, negros e gays) são valoradas por Dev ante o argumento de que, embora pertençam ao grupo desprivilegiado, existem algumas que são mais do que outras.

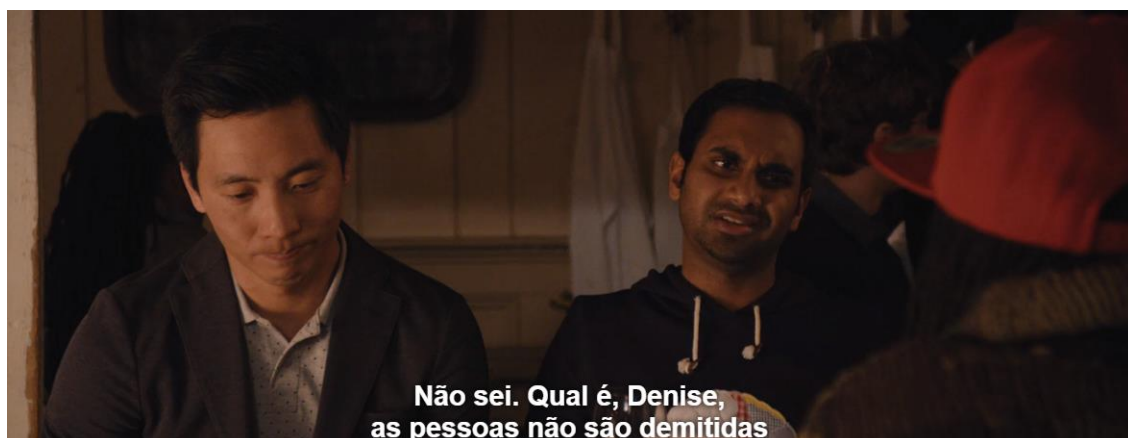


Figura 57 Dev acredita que a ofensa a indianos e asiáticos é encarada como algo de menor importância
Fonte: Netflix

A crença na constituição de um Estado-nação homogêneo, juntamente com a replicação desse discurso numa “nova roupagem”, através da supremacia branca nas posições mais favorecidas, restringe verdadeiramente alguns sujeitos *marcados* da participação em qualquer esfera. Na ocasião, trata-se da esfera midiática – um seriado.

Jerry Denvers atua de maneira a fechar essa identidade nacional, uma vez que não permite a contratação de “dois indianos”, fazendo, além disso, piada com a etnia de

Dev e Rav. Dois atos que podem ser julgados como, respectivamente, racismo e injúria racial.

O protagonista traz o exemplo de Paula Deen, chefe de cozinha e celebridade que ganhou notoriedade a partir de programas culinários na TV. Ela foi alvo, em 2013, de um processo por discriminação racial e sexual arquivado por Lisa Jackson, ex-gerente de um estabelecimento de Deen. Uma das acusações apontava que não era permitido aos funcionários afro-americanos a utilização dos banheiros comuns aos clientes. Paula, depois do incidente, perdeu vários contratos, e fez alguns vídeos pedindo desculpas. Na ótica de Dev, isso não teria a mesma repercussão se acontecesse com outra minoria social, os asiáticos ou indianos.

Como argumentos, Dev mostra a pouca representatividade que tem no país: “Não temos uma pessoa assim”. Os indivíduos mais influentes de sua origem não são realmente conhecidos (“Deepak”, “Chopra”, “o indiano do No doubt”). Isso, para ele, influencia sobremaneira no valor da gravidade atribuído à ofensa.

Com Shannon, na cena seguinte, Dev esboça a intenção de publicar o e-mail:

[Shannon] – Essa é a sua grande ideia? Vai só vaziar o e-mail? Você é idiota? **Você tem Danvers na mão.** Ligaram para o meu escritório o dia todo, tentando marcar uma reunião para que ele possa pedir desculpas.

[Dev] – Shannon, não quero ser o Al Sharpton indiano e receber um pedido falso de desculpas.

[Shannon] – Não dou a mínima para o pedido de desculpas. **Não ligo para os seus sentimentos.** Se a reunião for bem, pode conseguir o trabalho e fazer sucesso. **Eu poderia mostrar a casa de David Schwimmer a você, para ver o que está me jogo.**

[Dev] – Aposto que é enorme.

[Shannon] – Não fique puto por um e-mail racista e estrague para sempre a sua carreira! **Sabe quantas coisas racistas eu li sobre negros? E coisas sexistas sobre mulheres?** Se eu vazasse isso e essas pessoas fossem demitidas, estaria trabalhando sozinha. Não foda com isso! **Estou tentando ficar rica, Dev!**

No primeiro enunciado, Shannon ironiza a ideia de Dev, dando entonação diferente ao significado de “grande”. Em seguida, chama-o de “idiota”, atribuindo o sentido de “ingênuo”. Por fim, manifesta a síntese do problema: ter “Danvers na mão”, o implica aproveitar-se da situação. Para ela, o ataque à identidade de indiano pode ser utilizado como “uma carta de troca”, de maneira que ambos os lados saiam favorecidos.

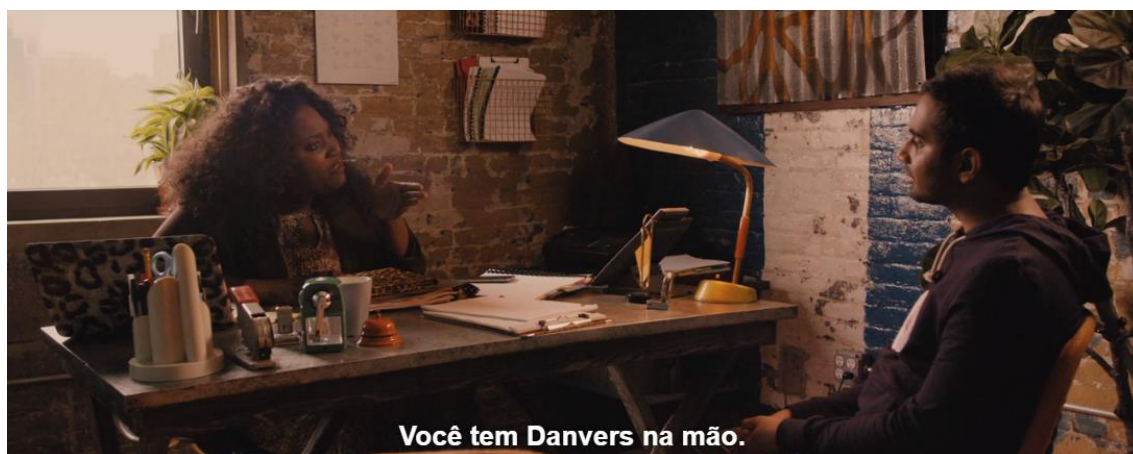


Figura 58 Shannon aconselha Dev
Fonte: Netflix

Na figura 58, as mãos e a expressão facial de Shannon denotam não um conselho, mas quase uma ordem. Em contrapartida, as mãos de Dev estão embaixo, quietas, submissas à linguagem corporal de sua agenciadora. As mãos, nesta cena, ganham um sentido especial na medida em que estão em consonância com a linguagem figurada “você tem Danvers na mão”.

Dev, porém, não entende qual é o sentido que Shannon dá ao enunciado, e interpreta “ligaram para o meu escritório o dia todo, tentando marcar uma reunião para que ele possa pedir desculpas” sem nenhuma intenção subjazendo a materialidade linguística. Isso explica o seu enunciado “Shannon, não quero ser o Al Sharpton¹¹⁷ indiano e receber um pedido falso de desculpas”.

A agenciadora responde de modo brusco e agressivo. O enunciado “Não dou a mínima para o pedido de desculpas. Não ligo para os seus sentimentos” revela os valores nos quais Shannon se afiança. Ela abandona totalmente a empatia pela identidade compartilhada com Dev, qual seja: de grupos identitários raciais que estão à margem da centralidade branca. Para tal, argumenta – e esclarece o sentido “das desculpas” – de forma a se obter dinheiro com esse acontecimento: “Eu poderia mostrar a *casa* de David Schwimmer a você, para ver o que está *em jogo*”. O conflito identitário é descrito como “um jogo” (não qualquer “jogo”, mas um competitivo), ou seja, uma metáfora para indicar que Dev pode sair vitorioso se fizer a estratégia correta.

¹¹⁷ Ministro batista norte-americano, ativista dos direitos civis e radialista. Um dos principais líderes negros dos Estados Unidos.

No instante em que Shannon fala sobre a casa de “David Schwimmer” e sobre o que está em jogo, a sua feição muda de “agressiva/estressada” para “tranquila/sorridente” (figura 60), bem como sua voz torna-se mais suave. Isso indica o seu próprio corpo sinalizando a Dev qual alternativa é mais vantajosa.



Figura 59 Shannon argumenta de maneira mais incisiva
Fonte: Netflix



Figura 60 Shannon mostra o que a escolha de Dev pode proporcionar
Fonte: Netflix

A resposta de Dev (“aposto que é enorme”) demonstra o quanto ele ficou tentado a “negociar” os termos duma não publicização. Shannon, por fim, confessa que já viu muitos atos racistas e sexistas, mas optou por não os publicar, afinal, se fizesse isso, as pessoas seriam demitidas e ela estaria “trabalhando sozinha”. O posicionamento dela aqui não fica muito evidente; transparece um discurso piedoso, o qual, contudo, entra em contradição com a falta de empatia para com Dev.



Figura 61 Shannon revela quais são seus planos
Fonte: Netflix

Shannon, nesse contexto, tinha um embate identitário que rapidamente foi resolvido. De um lado, estavam a sua identidade de mulher e a sua identidade de negra; de outro, o papel social/identidade de agenciadora¹¹⁸. A preferência pela segunda identidade fica explícita desde o início da cena, quando ela se sente irritada com a insistência de Dev em publicar o e-mail de conteúdo racista. Ela, como deixa claro, está preocupada com os ganhos e as perdas, financeiramente falando, que as ações de Dev podem gerar. A sua voz, portanto, inclina-se para a valorização do capital em detrimento da desvalorização das minorias sociais – mesmo que isso implique abandonar uma de suas identidades.

Shannon, entretanto, esquece que as condições socioeconômicas objetivas de um determinado grupo, mais especificamente aqui a “classe social”, são condicionadas pelas estruturas de poder, pelas relações histórico-materiais. Ao relevar uma afronta em troca dum benefício individual, a agenciadora abandona a coletividade com a qual divide os anseios de avanços políticos e consente, pela interação verbal, que novos casos aconteçam novamente. Ela atua, nesse sentido, como uma voz *anticorrosiva*, tendo em vista não combater a centralização ideológica que impõe o “como *ser*”.

EPISÓDIO: 7

TÍTULO: ELES E ELAS

Este episódio destaca como o gênero é vivido na contemporaneidade. A atribuição de sexo, que faz com que alguém assinale “M” ou “F” num formulário

¹¹⁸ O episódio não deixa claro se Shannon é assalariada ou se é autônoma. Alguns indícios – como “quero ficar rica” – parecem demonstrar que “isso só depende dela”.

(SALIH, 2017, p. 119), estabelece os sentidos preconcebidos com os quais cada sujeito terá de lidar. O corpo¹¹⁹ físico reflete e refrata o corpo social, logo, ele é um produto ideológico (VOLÓCHINOV, 2017, p. 93). Nesse aspecto, existe uma série de atos e sentidos que compõem o repertório da consciência ideológica de forma a autorizar, por exemplo, práticas machistas, afinal, o gênero não é experienciado de maneira neutra; pelo contrário, o ato, no auditório sígnico, vê cara, cor, sexo e classe social.

O título do episódio já o anuncia como sendo um par: *Senhoras e Senhores*. Na escolha para o português, deram, porém, o nome *Eles e Elas*. Não julgando o mérito ou demérito da decisão, fato é que os itens estão em contraposição, uma vez que as identidades se formam na relação de diferença. Esta, que está presente nas disputas de poder das cenas, é hibridizada com a posição dos vários autores-criadores¹²⁰ do seriado e episódio, os quais dão unidade estética ao seguinte ponto de vista: no campo político, a equidade deve prevalecer. A abertura do episódio, em seis (6) segundos, ratifica essa interpretação:



Figura 62 Sequência 1 da Abertura do episódio 7
Fonte: Netflix

¹¹⁹ Corpo aqui não tem o sentido especificamente relacionado à sexualidade.

¹²⁰ Diz-se “vários autores” porque, diferentemente do romance, o gênero seriado é composto por mais de um participante que autora a criação (ator/atriz, supervisor musical, câmera, diretor etc). Para Bakhtin (2011, p. 10), autor-criador “é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nós compenetrarmos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo ele chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor”.



Figura 63 Sequência 2 da Abertura do episódio 7
Fonte: Netflix



Figura 64 Sequência 3 da Abertura do episódio 7
Fonte: Netflix



Figura 65 Sequência 4 da Abertura do episódio 7
Fonte: Netflix



Figura 66 Sequência 5 da Abertura do episódio 7
Fonte: Netflix

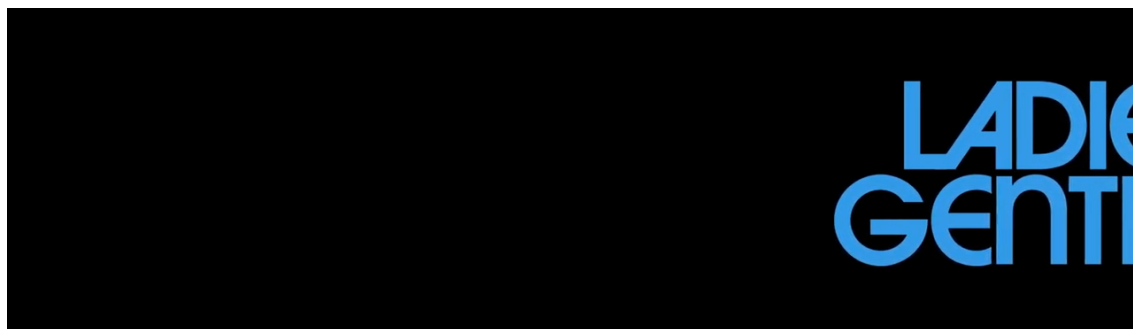


Figura 67 Sequência 6 da Abertura do episódio 7

Fonte: Netflix

Há, pelo menos, quatro (4) fatores que corroboram o acabamento do episódio como dando ênfase a “equidade de gênero¹²¹”: (i) os nomes “ladies” e “gentlemen” surgem em movimento vertical: o primeiro de cima para baixo e o segundo de baixo para cima. Eles estão, de início, separados, mas, em seguida, ficam juntos; (ii) ao juntarem-se, a conjunção aditiva “and” passa a integrar a palavra “ladies”; (iii) as cores que possuem cada um são idênticas, sem a mínima diferença de tonalidade, mesmo quando elas são modificadas; (iv) a saída dos nomes é feita de maneira horizontal.

No primeiro e quarto fatores, é possível que o movimento dos vocábulos, na sua chegada e saída, tenha a ver com a relação de hierarquia e de autonomia, respectivamente. Na vertical, implica-se uma noção/organização de “ordem”, “desigualdade” e “autoridade”, enquanto, na horizontal, de relação “isonômica”, “igualitária” e “emancipatória”.

No segundo fator, por sua vez, sabendo-se que o item lexical “gentlemen” tem nove (9) letras e “ladies” somente seis (6), a conjunção “and”, em vez de apenas ligar os termos, deixando-os numericamente desiguais (injustiça), incorpora-se a “ladies”, ensejando-lhe poder igual (justiça) por intermédio das suas três (3) letras.

No terceiro fator, por fim, a equivalência das cores pode representar o mesmo peso que os gêneros devem ter, sem distinção entre “meninas” usando rosa e “meninos” usando azul, por exemplo. Isso é reafirmado na proporção em que as cores mudam e ambas permanecem identicamente com a mesma coloração.

¹²¹ Embora o termo “igualdade de gênero” seja mais comum e mais utilizado, acredita-se que “equidade de gênero” dê contornos mais justos aos atravessamentos pelos quais passa o gênero, isto é, classe, raça, etnia, idade etc. O conceito de “equidade” é construído, primeiro, por Aristóteles nas obras “Ética a Nicômaco” (2001) e “Política” (2001), e se refere à insuficiência da justiça legal para tornar algo, de fato, justo.

Além disso, a música tocada na abertura traz uma canção consagrada por Marvin Gaye, “I Heard it Through The Grapevine” (Composição: Whitfield e Strong, 1966). A versão apresentada, no entanto, é o da banda britânica “Slits”, composta principalmente por mulheres. A história da banda revela uma importância fundamental da presença feminina na cena punk londrina dos anos 1970, década que o movimento feminista eclode em diferentes vozes que o representavam. O quarteto inicial (Ari Up, Viv Abertine, Palmolive e Tessa Pollitt) uniu “punk e feminismo” na luta contra o sexismo, ultrapassando os padrões moralistas da época.

Como revelou Ari Up à revista Dazed and Confused, em 2009: “Nós sentíamos naturalmente feministas sem falar sobre. Naquele tempo era esperado que você tivesse o cabelo perfeitamente arrumado e que fosse glamorosa, assim como as revistas diziam. Você não poderia ser naturalmente sexy. Eu sentia que nós éramos muito sexies por natureza. Se queríamos ser sexies, nós éramos, mas não para agradarmos os homens. Simplesmente fizemos da nossa própria maneira. Por esse caminho, ameaçamos a sociedade. A caça às bruxas estava iniciada. Eu fui esfaqueada na rua só por causa do jeito que eu aparentava, por um cara que parecia o John Travolta” (<http://www.modadesubculturas.com.br/2015/05/the-slits-we-are-not-typical-girl-punk.html>).

A capa do álbum Cut, a seguir, assim como os trajes utilizados pelas componentes, dão uma ideia do quão subversiva era a banda.

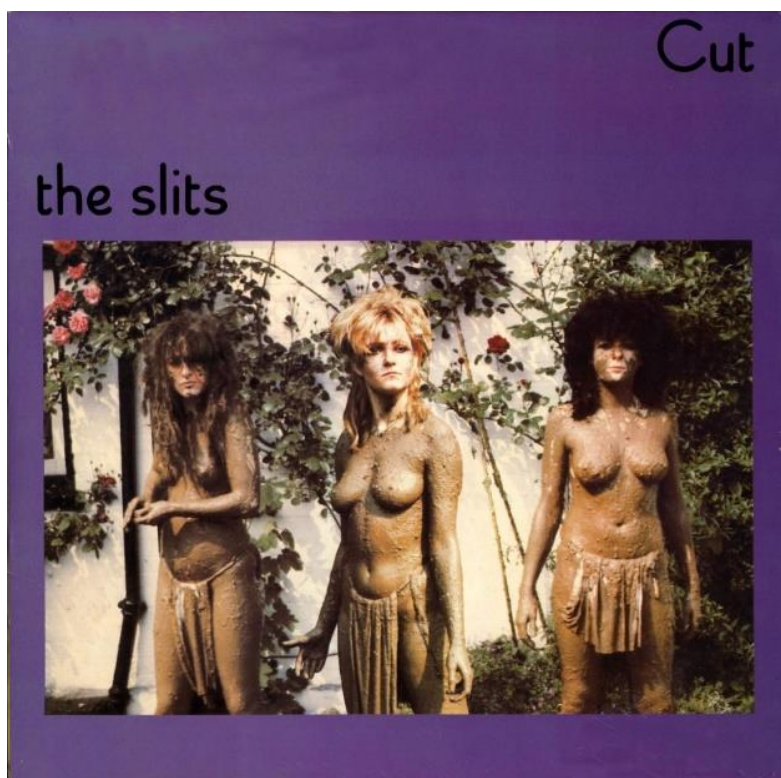


Figura 68 Capa do álbum "Cut", The Slits

Fonte: <https://images.genius.com/119c0f9e42b22aa6d79e6b63b12ecf09.1000x986x1.jpg>

Os seios nus (figura 68) repercutiram de tal forma que algumas lojas de discos se recusaram a exibir o disco. A banda encerrou em 2010, sendo referência de representatividade feminina no meio artístico.

CENA: 5

Nesta cena, Dev e Arnold voltam de uma saída ao bar. Enquanto eles, por um lado, saem tranquilos – sem nenhuma preocupação maior –, uma mulher, Diana, sai do mesmo bar preocupada com o que lhe pode acontecer.

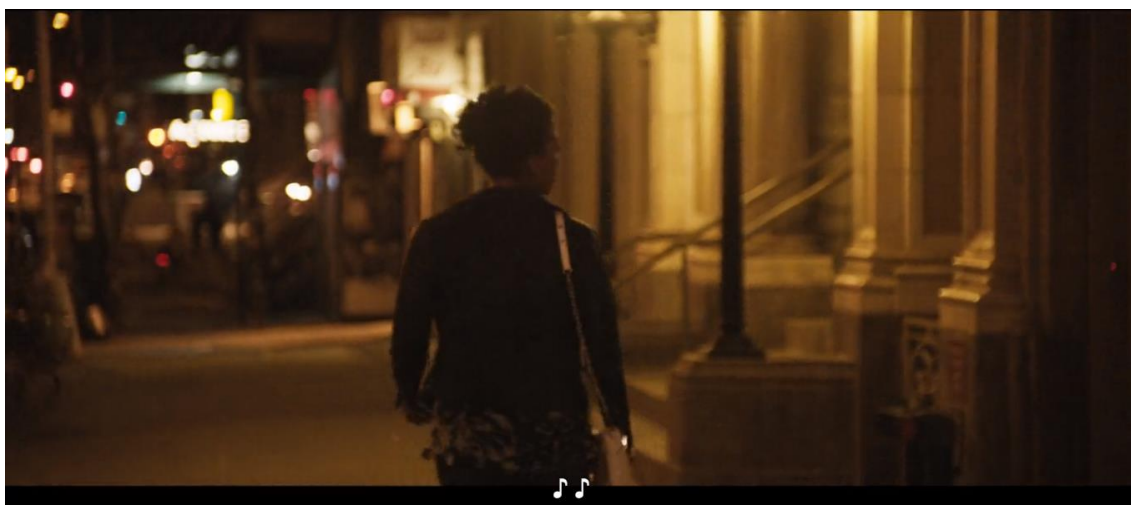


Figura 69 Diana sai sozinha e preocupada do bar
Fonte: Netflix

Antes de realmente sair, Diana pergunta às pessoas que estavam com ela se fariam o mesmo trajeto. À pergunta é adicionado um tom de “companhia segura”, de “alguém com quem dividir os perigos da rua”. Obtendo resposta negativa, a personagem resolve ir sozinha. Assim que se afasta poucos metros do bar, uma música começa a tocar ao fundo. O efeito dá dramaticidade à situação de Diana, conferindo completude e consonância com o que ela passa/passará. Sem isso, certamente, a transmissão de emoção não seria a mesma¹²². Trata-se da faixa “Laurie’s Theme” (1978), de John Carpenter, a qual se encontra no álbum “Halloween”.

A intenção, em contexto, da música de fundo é demonstrar, nesse caso, que a construção da mulher implica um “dever ser” imposto desde a descoberta do sexo na ultrassonografia/ultrassom morfológico (LOURO, 2016, p. 15). Isso quer dizer que, no “pacote” de sentidos destinados à mulher, encontra-se, por consequência, a

¹²² Em virtude de a música, como diriam alguns, ser “o cimento para os filmes”.

subserviência, delimitando as decisões definidas e decididas desde o nascimento. A partir de cada ato reverberado repetidamente, é legitimado ao homem “ensinar a norma” regulatória da cultura¹²³.

Por outro lado, Dev e Arnold não têm a menor preocupação durante o itinerário. A música que é tocada, por exemplo, realça a diferença de circunstâncias. Eles caminham com o som, ao fundo, de Bobby McFerrin: “Don’t Worry Be Happy”. Trata-se duma canção que evoca, pela letra, ritmo e melodia, uma sensação de relaxamento, bem-estar, sossego e segurança. Em contrapartida, para Diana, a sonoridade implica o oposto: pressentimento de perigo, aflição, ameaça¹²⁴. Mais que fazer parte da trama, ambas as músicas externam, pela canção e conjunto instrumental, as vozes internas/sentimentos das personagens, acrescentando ou compondo valores específicos.



Figura 70 Dev e Arnold caminham tranquilos no trajeto para casa
Fonte: Netflix

Além dos elementos alusivos ao som, compõem o sentido do enunciado a imagem e a palavra. Os amigos locomovem-se vagarosamente, como se estivessem acompanhando o compasso da música que lhes é designada. Conversam também fortuitamente acerca do tempo climático, revelando a indiferença quanto à insegurança:

¹²³ “Um trabalho pedagógico contínuo, repetitivo e interminável é posto em ação para inscrever nos corpos o gênero e a sexualidade “legítimos”. Isso é próprio da viagem na direção planejada” (LOURO, 2016, p. 17).

¹²⁴ Não é o objetivo aqui indicar as razões pelas quais determinado som provoca na subjetividade e sensibilidade do ser humano – se de maneira inata, empírica ou ambas. De todo modo, no conjunto dialógico, a primeira faixa, conforme o próprio álbum anuncia, está ligada ao *Halloween*. Os filmes, seriados ou cenas com os quais se relaciona, portanto, têm a ver justamente com contexto de “perigo”, “de risco à vida”. A segunda faixa, “Don’t Worry Be Happy”, por seu turno, envolve-se com outras configurações de acontecimento – a não ser que essa lógica seja subvertida intencionalmente. A historicidade do uso, logo, pode traçar, por repetição, o cenário de atuação de cada uma.

[Arnold] – Cara, está mais frio do que disseram que estaria.

[Dev] – Parece que o clima vai estar bom amanhã. Quer continuar a falar sobre o clima?

[Arnold] – Tanto faz.

[Dev] – Vamos continuar. Escute só. Se está frio do lado de fora, acho que deveria ficar frio do lado de dentro também. Se eu estiver vestido para o frio e não estiver frio do lado de dentro, vou ficar suando o tempo todo. Eles deveriam deixar os lugares com a mesma temperatura.

Sob outra perspectiva, Diana anda rapidamente. A sua expressão facial mostra preocupação constante. Ela olha para trás várias vezes, enquanto Dev e Arnold não têm por que fazê-lo.

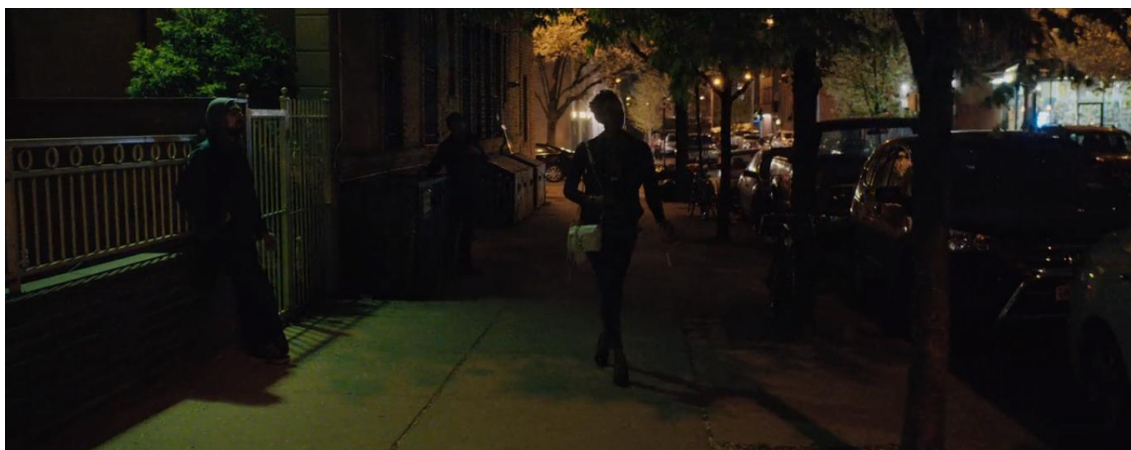


Figura 71 Diana sai da calçada por não se sentir segura nela
Fonte: Netflix

A coloração da imagem, nas ruas em que Diana passa, parece, em alguns momentos, estar mais escura. No entanto, isso é desmentido na continuação da cena, quando os amigos também atravessam ambientes mal iluminados. A calçada, inclusive, em vez de um local seguro e apropriado para “pedestres”, não leva em conta a natureza ingênua e neutra do significado “pedestre”. Às mulheres, à noite, esse local – como sugere a figura acima – é pouco confiável, afinal, os carros estacionados cobrem a visibilidade de quem está ali. Diana, sendo encarada por homens nas calçadas, resolve andar no meio da rua – também mais bem iluminada.

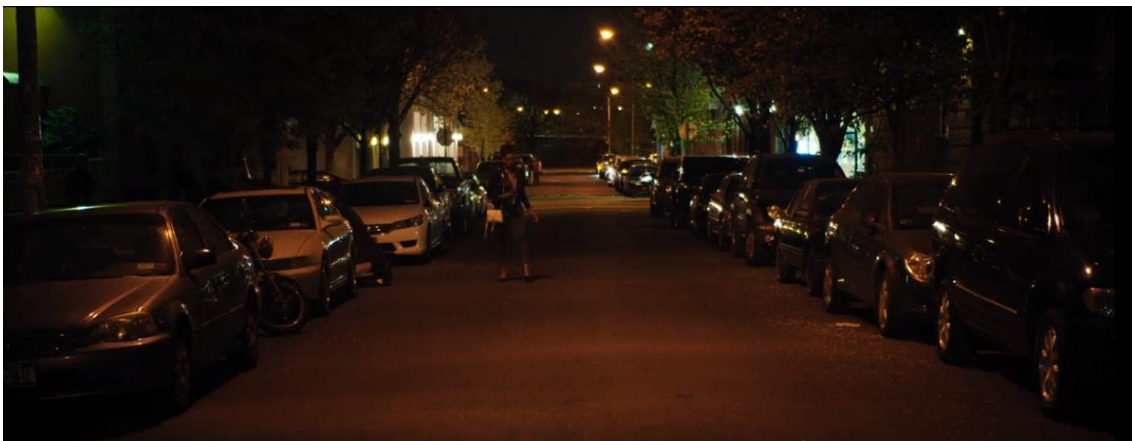


Figura 72 Diana vai para o meio da rua
Fonte: Netflix

Nesse meio tempo em que é observada e se desloca para um local mais visível, ela retira da bolsa o celular, com o qual disca os primeiros números de emergência (figura 73). A câmera enquadra em plano fechado o celular como sendo a rota de escape naquele momento, a materialização duma potencial “companhia”. A personagem demonstra estar bastante assustada.



Figura 73 Diana esboça digitar para a emergência
Fonte: Netflix

O sentimento de Diana está relacionado ao que se denomina “cultura do estupro”, termo usado para abordar as maneiras como a sociedade fortifica, normatiza e legitima o comportamento sexual violento dos homens. O segundo nascimento, o nascimento social (BAKHTIN, 2004), acontece dentre do fenômeno da cultura. Nela, os homens são aqueles que agem, que vão atrás, que desfrutam, e as mulheres, por sua vez, são aquelas que esperam, que recebem e são desfrutadas. Essas são dimensões essencializadas, seguras e universais (LOURO, 2016, p. 24) a partir das quais o estupro é reforçado.

Outro fator importante está para como o gênero é informado. Diana é uma mulher negra. A incidência de estupros a mulheres negra, no Brasil¹²⁵ e talvez no mundo, é muito superior à de mulheres brancas¹²⁶. Um dos fatores que influenciam nessa incidência é o passado escravagista de vários países, no qual as escravas, além de força bruta semelhantemente ao homem, eram exploradas sexualmente (DAVIS, 2017, p.19)¹²⁷. A herança machista representa a mulher negra como submissa aos próprios desejos e ao domínio do homem. Isso fica na memória cultural, que risca não apenas no corpo da mulher, mas principalmente no corpo negro os sinais de preconceito e sexismo.

Durante o momento em que Diana projeta ligar para a polícia, Dev e Arnold decidem pegar um atalho, a fim de chegarem mais rápido. Nessa circunstância, “chegar mais rápido” para os amigos significa ganhar tempo apenas. Para Diana, contudo, “chegar mais rápido” tem o sentido de preservar a própria vida¹²⁸.



Figura 74 Homem embriagado segue Diana
Fonte: Netflix

No meio do caminho, Diana tem um susto (figura 74). Havia, de fato, alguém a seguindo. Essa pessoa era um desagradável homem, Derek, que a abordou no bar,

¹²⁵ https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/14/politica/1468512046_029192.html.

¹²⁶ Os movimentos feministas têm aludido para a necessidade de colocar as discussões de outros grupos às pautas, para que não se essencialize também o próprio grupo.

¹²⁷ “Mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas” (DAVIS, 2016, p. 19).

¹²⁸ Todavia, entre “ganhar tempo” pegando um atalho e “perder tempo” ganhando a vida, para a personagem, a segunda opção é mais válida – até porque não existe esse perigo tão latente à identidade masculina, de acordo com a cena.

oferecendo-lhe uma bebida como forma de iniciar um flerte¹²⁹. A personagem, vendo-o, fica ainda mais assustada, e começa a correr. Por sorte, ela estava já perto de casa, o que não o impede de entrar na parte externa do apartamento e, por pouco, impedi-la de ficar efetivamente na segurança do lar.



Figura 75 Diana vê o perseguidor pelo olho mágico da porta
Fonte: Netflix

A tentativa do perseguidor de dar ares de paquera, de convite, e a insistência em recusar o “não” refletem e refratam as práticas sutis (LOURO, 2016, p. 17) de reiteração dos abusos, as quais tentam reconduzir esse ato para o campo da “normalidade”.



Figura 76 Arnold chama a atenção de Dev para um "perigo" iminente
Fonte: Netflix

¹²⁹ Diante da recusa, Derek ficara extremamente ofendido, sendo bastante grosseiro ao dizer: “Ótimo. Então, paguei por isso, e agora tenho que jogar fora?”. Para ele, o fato de ter gastado dinheiro com algo (no caso, a tequila) implica necessariamente a atenção da mulher. A sua visão está pautada numa padronização de como a mulher deve se comportar, isto é, aceitando “presentes”, “agradinhos” e “cantadas” sem reclamar, sem se opor.

Dev e Arnold, concomitantemente ao ocorrido com Diana, passam por uma situação infinitamente mais simples. O nova-iorquino/indiano pisa em cocô de cachorro, e suja todo o tênis. O enunciado é descrito de modo a fazer uma comparação entre os eventos. O “cuidado” de Arnold acaba tendo uma roupagem de ironia no acabamento sógnico da cena. Isso porque foi falado com tanta veemência, interrompendo o ritmo calmo com que andavam, que parecia realmente algo muito grave.

A cena anuncia, assim como o episódio no geral, os privilégios que a identidade de homem tem em relação à identidade de mulher. Longe de ser “minoría”, a maioria silenciosa (LOURO, 2016, p. 28) arca com os efeitos duma cultura desigual no que tange ao tratamento de gênero. A demarcação da identidade feminina como “sexo frágil”, por exemplo, corrobora e dá ensejo para o “mais forte” apoderar-se. Sequer, por fim, a liberdade de ir e vir, garantida por lei, é efetivamente exercida igualmente, conforme apresentou a cena.

CENA: 6

Nesta cena, Dev, Rachel, Denise e Arnold estão à mesa quando o diretor do comercial para o qual Dev tem trabalhado, Brad Honeycutt, aparece. Ele aperta a mão de dois rapazes contíguos ao lugar onde o grupo de amigos está e, em seguida, cumprimenta também com um aperto de mão Dev e Arnold. Depois disso, Rachel e Denise questionam o fato de ele não ter dado a mesma atenção a elas. Abaixo, o diálogo completo:

[Rachel] – E daí que foi demitido? Pelo menos, ganhou uma festa de encerramento.

[Dev] – É, grande consolação. Ter que pagar pelas bebidas e comer *nachos* ruins.

[Arnold] – Nunca vou comprar uma churrasqueira daquelas. Na verdade, eu vou comprar um monte delas, esgotar o estoque delas, e devolvê-las no fim do verão.

[Dev] – Valeu, amigo! Mas talvez seja meio desnecessário. Que eu não seja demitido no próximo trabalho!

(Todos brindam)

[Brad Honeycutt] – Ei, cara, sinto muito por as coisas não terem funcionado, mas sua ideia foi ótima.

[Dev] – Obrigado, cara.

[Brad Honeycutt] – Oi! Brad Honeycutt.

(Aperta a mão de dois homens)

[Brad Honeycutt] – Sinto muito mesmo. Oi! Brad Honeycutt.

(Aperta a mão de Arnold)

[Rachel] – Vejam só.

[Dev] – O quê?

[Rachel] – Não notou? Ele só se apresentou aos homens da mesa. Passou direto por nós, **como se Denise e eu fôssemos invisíveis**.

[Denise] – É, ele nos esnobou completamente.

[Dev] – Acho que não foi intencional. **Vocês estão no canto**. Devia estar com pressa.

[Denise] – Na pressa dele, apertou a mão de dois caras aleatórios e de Arnold. **Não achou que fôssemos importantes**.

[Dev] – Não sei. **Parecem estar levando isso muito a sério**.

[Rachel] – Estamos dizendo que é algo que **acontece sempre às mulheres**. Mas negue nossa visão de mundo.

[Arnold] – Meu problema é o seguinte: ele foi ao banheiro, lavou as mãos, e estavam molhadas. Não quero apertar mãos molhadas. Agora, tenho que lavar as minhas. Já volto.

[Denise] – Gente, odeio essa droga. Vou tomar uma Sprite.

[Dev] – Está brava comigo?

[Rachel] – Mais ou menos.

[Dev] – Mas não muito brava, não é? Ei! O que foi? Por que está brava comigo? Seu problema é com Brad Honeycutt! **Acha mesmo que aquele cara tem algo contra as mulheres só porque não apertou a sua mão e a de Denise?**

[Rachel] – Não está entendendo o que estou dizendo.

[Dev] – Está bem. Não importa. Sinto muito por ter perdido a experiência incrível de apertar a mão de Brad Honeycutt. Que tragédia!

[Rachel] – Vou pegar um drinque.

[Dev] – Rachel!

O contexto que retoma o início desta cena é o fato de Dev ter sido cortado do elenco dum comercial de churrasqueiras. Na noite anterior ao diálogo disposto acima, ele havia conversado com o seu diretor, Brad, sobre o quão o encaminhamento simbólico do comercial se apresentava sexista. Mais especificamente, mostrou a diferença de papéis que eram exercidos, em contraste, pela mulher e pelo homem na propaganda. Àquela, eram determinadas funções secundárias: as personagens não falavam (somente sorriam) e a escolha das atrizes refletia o caráter sexualizado com o qual foram delimitadas ao fundo. Dev chamou tudo isso de “antiquado”.



Figura 77 Comercial ao qual Dev faz alusão

Fonte: Netflix

Essa voz *corrosiva* de Dev parece ter influenciado sobremaneira o diretor, ao passo que, na manhã seguinte à conversa, o comercial tinha sido modificado: mulheres passaram a atuar no protagonismo – (1) divertiam-se em vez de só trabalhar na preparação do ambiente; (2) e enunciavam, com propriedade, sobre “churrasco” e “churrasqueira”. Esse efeito gera a exclusão de Dev do comercial, uma vez que o aumento do elenco *feminino* desencadeou a diminuição do *masculino*, motivo pelo qual Brad Honeycutt fala em tom de desculpa.



Figura 78 Brad Honeycutt lamenta-se pelo ocorrido

Fonte: Netflix

Rachel e Dev (figura 78) não parecem levar a sério essa atitude. Ela denota visível incômodo, enquanto ele esboça um “riso sem jeito” e profere um “obrigado, cara” para amenizar a situação constrangedora.



Figura 79 Brad Honeycutt dirige-se a dois homens ao lado da mesa de Dev

Fonte: Netflix

Honeycutt, por sua vez, cumprimenta (figuras 80 e 81) fortuitamente dois homens ao lado da mesa e, em seguida, após vislumbrar o grupo de pessoas que estava com Dev, cumprimenta também Arnold (figura 82).



Figura 80 Brad Honeycutt cumprimenta H1

Fonte: Netflix



Figura 81 Brad Honeycutt cumprimenta H2
Fonte: Netflix



Figura 82 Brad Honeycutt cumprimenta Arnold
Fonte: Netflix

Não tendo mais o que falar a Dev, Honeycutt parece utilizar desse subterfúgio para incitar o término do diálogo e, por conseguinte, a sua saída daquele espaço. No entanto, em vez de falar com todos, só o faz com os homens, provocando a atenção de Rachel e Denise.



Figura 83 Rachel explica a Dev o que acabara de acontecer
Fonte: Netflix

Rachel interpreta a falta do cumprimento às mulheres (*outro-para-mim*) da mesa como um posicionamento regulatório da hegemonia sexual masculina através do enunciado “como se eu e Denise fôssemos invisíveis”, como se existissem “corpos que importassem/pesassem” (BUTLER, 2017) mais do que outros ou, fazendo jus à cena, como se as mulheres não merecessem/não precisassem ser cumprimentadas. Isso revela a crítica à ideia de dominância masculina, na qual os homens estão em posições de ação, de movimento.

Denise corrobora o posicionamento de Rachel ao dizer “é, ele nos esnobou completamente”. A atitude de Brad Honeycutt, para ambas, demarca uma fronteira de visibilidade sexual. Essa mesma fronteira que se materializa no momento do pagamento duma conta, quando o garçom ou até mesmo a garçonete entregam-na comumente para o homem da mesa. Esses padrões exprimem as relações de poder entre gêneros, de maneira a atribuir determinados comportamentos ao homem ou à mulher, sendo privilegiado o primeiro em relação à segunda.

Ao pular o mesmo cumprimento a Rachel e Denise, Brad Honeycutt pode estar assumindo a invisibilidade delas, a não existência. A identidade masculina, nesse sentido, assenta-se na hierarquia, na categoria padrão de referência. O posicionamento desse personagem perpetua, mesmo que imperceptível e tenuamente, a escala de marcas simbólicas que deslegitimam a mulher em detrimento do homem.

Dev, no entanto, não concorda com Rachel. Para ele (figuras 84 e 85), Brad não teve a intenção de ser grosseiro.



Figura 84 Dev discorda da visão de Rachel
Fonte: Netflix

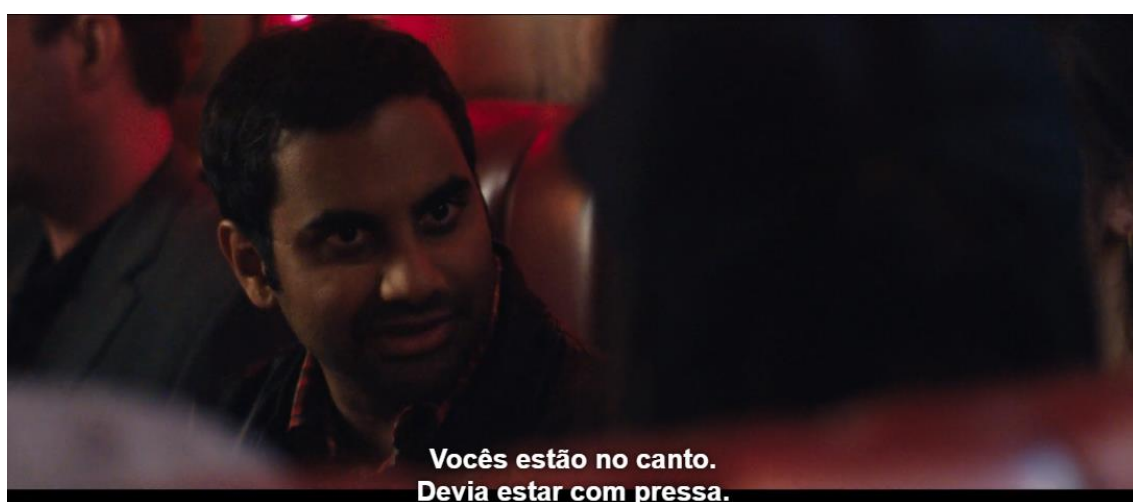


Figura 85 Dev justifica a atitude de Brad Honeycutt
Fonte: Netflix

O posicionamento de Dev em defesa de Honeycutt manifesta a prioridade que é dada à sua identidade masculina. Curiosamente, em lugar de tentar entender o que Rachel e Denise falavam, o seu primeiro instinto foi encontrar explicações outras para o que aconteceu (“vocês estão no canto”, “devia estar com pressa”, “parecem estar levando isso muito a sério”). O conjunto enunciativo de Dev enquadra-se – mesmo contra a sua intenção – na busca de desconsiderar/apagar a versão identitária das mulheres, porque isso o afeta na proporção em que o discurso oficial de algo “normal” é desconstruído.

É mais vantajoso, portanto, desacreditar à palavra da mulher, e “colocar as fixas” na identidade que lhe é semelhante, do que escutar o que a experiência delas tem a dizer. O discurso de Dev opera ideologicamente como uma *voz anticorrosiva*, afinal,

não dá espaço para outra perspectiva, conservando, assim, os privilégios seus e as desvantagens delas.

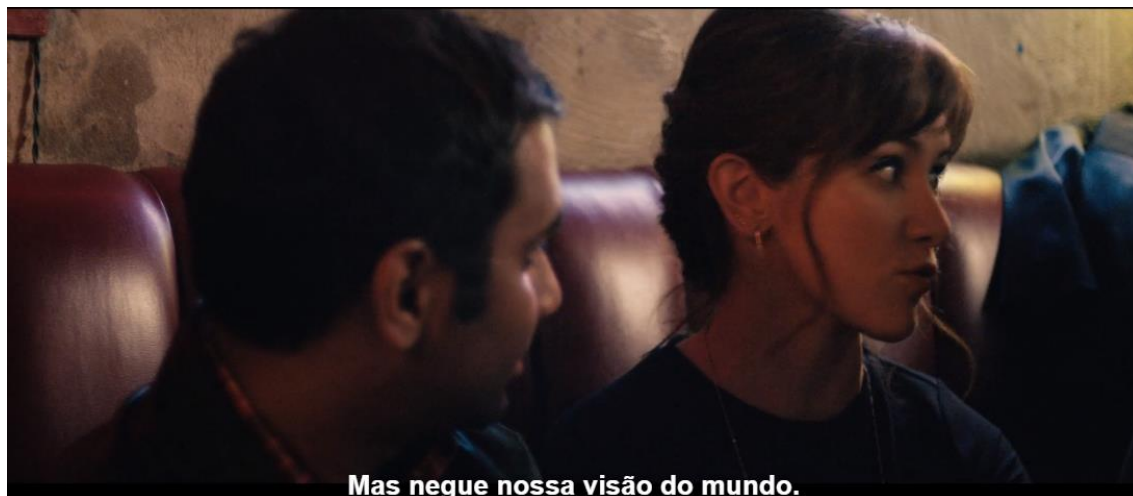


Figura 86 Rachel responde contrariada à posição de Dev
Fonte: Netflix

Os enunciados de Rachel, em contrapartida, tentam amplificar o quadro ideológico tradicional. As suas expressões corporais (por exemplo, a repentina virada de rosto para o que ele fala) indicam o descontentamento com a opinião de Dev. Ela se vale, na argumentação, do “lugar de fala”, da “posição de sujeito” na qual está inserida: “Estamos dizendo que é algo que acontece sempre às mulheres. Mas negue nossa visão de mundo”. Pela repetição, performativamente (BUTLER, 2017), a atitude de Brad Honeycutt é disposta no âmbito da normalidade, num mundo em que o macho (SALIH, 2017) é estruturalmente licenciado a agir assim. Rachel sinaliza, nesse contexto, através de sua cosmovisão, para a recorrência de atos desse tipo contra mulheres. Seu discurso comporta-se como uma *voz corrosiva* porque desarranja a ordem preestabelecida momentaneamente, deixando um espaço propício para a discussão sobre a política sexual vigente.



Figura 87 Dev questiona Rachel sobre o atual estado de humor dela
Fonte: Netflix



Figura 88 Dev insiste no mesmo posicionamento
Fonte: Netflix

Diante da recusa de Rachel em olhar para Dev – observando um ponto vago à frente –, o protagonista percebe o quanto ela está chateada. O plano de enquadramento da câmera destaca os rostos das personagens, evidenciando o embate identitário que foi instalado. Na figura 87, ele tenta responsabilizar Brad Honeycutt pelo desconforto, eximindo-se de seu empenho na defesa da identidade masculina. Não satisfeito, inquire novamente (figura 88) a Rachel a respeito da validade do que ela estava dizendo. Dessa vez, o enunciado enfatiza, pelo item “mesmo”, a desconfiança no argumento de sua namorada.

A avaliação de Dev alcança um pequeno escopo, o do diálogo imediato (face a face). Ignora, contudo, que o discurso é a causa da “substancialização” (SALIH, 2017, p. 70) do sujeito, e não o contrário. Em outras palavras, à mulher são construídas

linguisticamente noções que regulamentam ações como a do diretor, Brad. Isso ocasiona, como efeito, o selo generificado duma identidade que deve se acostumar a imanência do hábito, como se houvesse uma “coerência sexual” nisso.

Em relação ao episódio, a cena transpõe a incoerência de Dev no que diz respeito aos seus posicionamentos anteriores, isto é: a) no enfrentamento de um assédio no metrô (figura 89); b) no questionamento do porquê mulheres têm que sorrir necessariamente mais do que homens (figura 89); c) na afirmação da realidade financeira inferior das mulheres em relação ao homens (figura 91); d) na declaração de que o governo tentar regular o corpo das mulheres (figura 92); e) na defesa da representação justa e igualitária para os ambos os sexos no comercial (figura 93).



Figura 89 Dev e Denise veem um homem se masturbando no metrô
Fonte: Netflix

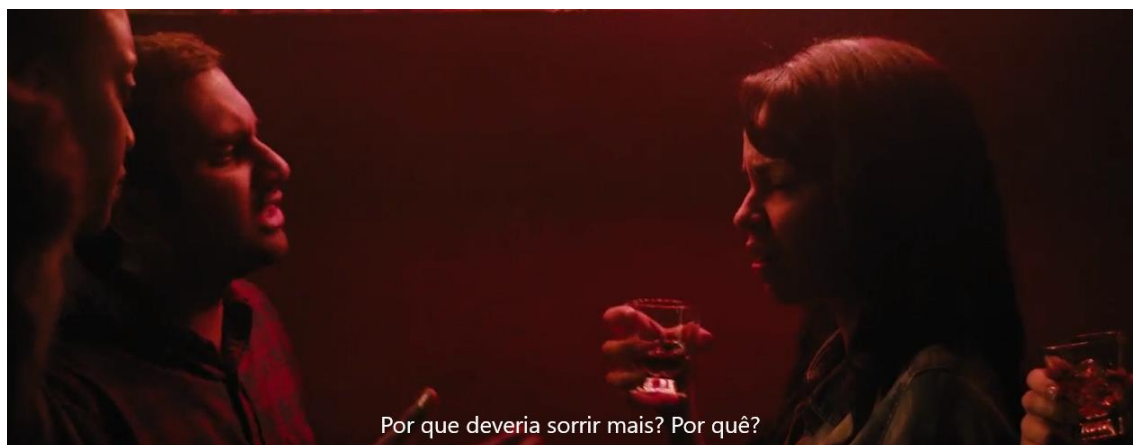


Figura 90 Dev escutar as colegas de trabalho e as questiona
Fonte: Netflix

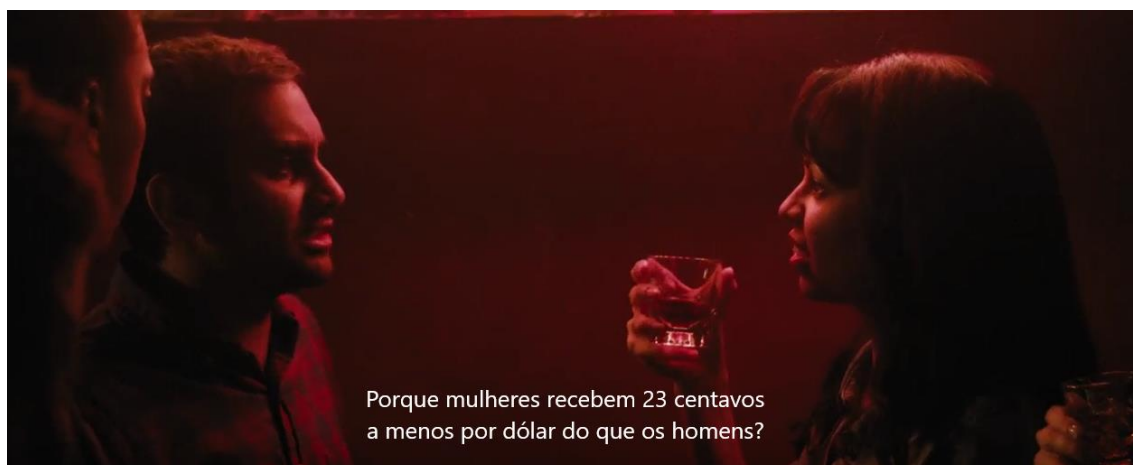


Figura 91 Dev responde à pergunta anterior
Fonte: Netflix

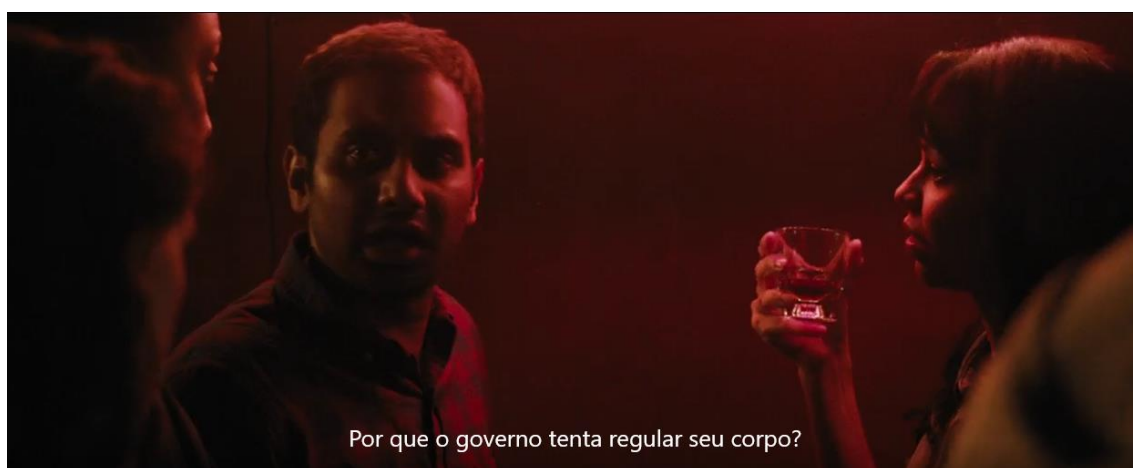


Figura 92 Dev problematiza com outra pergunta os problemas de gênero
Fonte: Netflix



Figura 93 Dev conversa fala sobre distinção entre homens e mulheres no comercial
Fonte: Netflix

A consciência das injustiças sociais não é valorada e sentida igualmente¹³⁰ em todos os momentos. O fato de Dev envolver-se e defender a causa feminista – dando atuação à fala de Arnold no início do episódio (“Eu sou feminista”) – não significa dizer que ele vá ter a coerência dos seus atos sempre, principalmente porque a dominância ideológica do/sobre o seu gênero pode levá-lo, como o faz, a seguir o curso “normal” das coisas, ou seja, a reiterar o discurso oficial.

Honeycutt da mesma forma atua incoerentemente, afinal, embora ele tenha acatado a mudança no elenco – com a participação mais ativa das mulheres –, mostrou-se, em outro contexto, não tão interessado com a notabilidade delas. Ambas as personagens, Dev e Brad, exercem a imposição no interior do discurso da identidade masculina, da centralização da cultura autorizada. Ironicamente, em lugar de escutar a ótica de sua namorada, o estadunidense-indiano escolhe impulsivamente a perspectiva daquele que o demitiu, acentuando a força que um de seus *eus* desempenha em si.

¹³⁰ “De fato, mesmo uma tomada de consciência simples e imprecisa de alguma sensação, por exemplo, da fome, não pode ser expressa para fora sem uma forma ideológica. Toda tomada de consciência precisa do discurso interior, da entonação interior e do estilo interior embrionário, uma vez que é possível tomar consciência da própria fome de forma suplicante, aflito, irritado, inconformado. É claro que aqui enumeramos somente as orientações mais grosseiras e fortes da entonação interior, quando na verdade uma vivência pode ter uma entonação bastante sutil e complexa (VOLÓCHINOV, 2017, p. 207).”

SOBREMESA

O sentido é inacabável. Esta é a humildade da verdade-pravda, a verdade que nos guia no cotidiano (GERALDI, 2012, p. 29).

Medviédev (2012, p. 194) afirma que o trabalho científico, assim como outros gêneros da atividade ideológica – com exceção do artístico –, não tem acabamento, no sentido de um fim. Cada pesquisa enseja uma nova, e assim por diante. Isso significa dizer que não existe quem dê um fechamento definitivo, quem coloque um ponto final e assuma a autoria de um tema, por exemplo. O devir é a dinâmica do conhecimento, é o seu princípio. O “já dito” é imprescindível para qualquer ato, é a sua orientação.

Este trabalho pautou-se nesse reconhecimento, isto é, de que se trata dum pedaço singular e relevante, mas que compõe um diálogo maior que o antecede. Toda a dissertação tem as marcas do pesquisador, não se foge ingenuamente disso. Os sentidos construídos aqui relacionam-se à noção de que compreender, como aponta Volóchinov (2017), é uma atividade, porque carrega avaliações, valorações, tons, entonações, enfim, emotivos-volitivos de quem escreve – uma palavra outra (BAKHTIN, 2017). Ao mesmo tempo, a presente investigação sustenta marcas dos diálogos que foram travados, do *outro* que o antecede.

Estudar o enunciado artístico implicou perceber os entrelaçamentos da arte com a vida – as idas e vindas da palavra, as quais só adquirem unidade no próprio indivíduo (BAKHTIN, 2011, p. XXXIII). O seriado “Master of None” trouxe à tona a ideologia do encontro, as forças contrárias que agem para centralizar ou descentralizar atos responsáveis.

Objetivou-se, nesta pesquisa, identificar e problematizar as vozes sociais e a sua constituição axiológica nas identidades, apontando os mecanismos de fixação e abertura. Etnia, classe social, gênero e raça foram materializados em personagens que representam sujeitos concretos, os quais vivenciam na pele as cadeias discursivas que os cercam no mundo. Dev e seus amigos, nesse sentido, deram voz às identidades que sofrem violência simbólica e física cotidianamente. Os enunciados analisados revelaram, através da palavra, imagem e voz, os posicionamentos centrípetos e centrífugos, bem como as estratégias discursivas assumidas.

A identidade, de acordo com a fundamentação teórica utilizada e das análises produzidas, é uma arena de posições em conflito. As cenas escolhidas, assim como os

episódios e o seriado, de uma forma geral, enquadraram-se numa ideologia do enfrentamento das desigualdades sociais. O acabamento dado empodera grupos sociais, afirmando-lhes as suas identidades como legítimas e igualmente importantes.

Em contraponto, os discursos conservadores apareceram como obstáculos que tentam impedir o movimento das identidades. Eles ancoram-se na cultura dominante, sendo reflexo e refração do ideal de “normalidade” e “universalidade”, isto é, daquilo que está posto. Os privilégios sociais de determinadas esferas e grupos foram evidenciados, complexificados e contestados.

As identidades foram percebidas, na análise, como fluídas e híbridas. Longe de serem encaradas como “multiculturais”, dando uma ideia de panorama estático e sem deslocamento, elas se mostram relacionais e, sobretudo, em constante processo. Prova disso são as recentes relações da identidade com as mídias, trazendo novas discussões para o campo político.

O *eu* torna-se na relação de interdependência com o *outro*. Mas essas relações não acontecem igualmente.

Esta dissertação caracteriza-se como relevante na medida em que aborda o posicionamento artístico de maneira a explicitar as relações desiguais entre sujeitos situados historicamente. O discurso pacifista e homogêneo, presente em muitos filmes e seriados, que intenciona chamar a todos de “seres humanos”, como se fossem de fato tratados iguais, é contrário ao trabalhado aqui.

“Master of None”, uma vez que traz as identidades “estranhas” para o lugar de protagonismo, dá visibilidade aos problemas pelas quais muitos ainda passam. A clandestinidade é substituída pelo aparato cultural artístico. Essas identidades reclamam os locais que lhes foram recusados. As representações, nesse seriado, denunciam as imagens estereotipadas que estabilizam a identidade e a contrapõem ao valor positivo. O direito à voz, por sua vez, é seu pressuposto. Nele, a contrapalavra vem preenchida de resistência, e é responsivamente autêntica na reivindicação do espaço sociopolítico. Os valores brancos e da classe média não são introduzidos sem questionamento. As identidades fronteiriças perturbam e causam instabilidade ao discurso oficial.

A realização desta tarefa, por fim, em vez de meramente contemplar uma sociedade plural, investigou as disputas, as negociações e os conflitos constitutivos das

posições que os sujeitos ocupam (LOURO, 2016, p. 50). A Linguística Aplicada mostrou-se, a propósito, uma área fundamental para essa elaboração. Com ela, o objeto de estudo pôde ser visto sob diferentes óticas e, com efeito, o pesquisador reconstruiu o repertório sempre alterado e “descolecionado” (CANCLINI, 2000) de seus diálogos internos. À vida, incompleta, portanto, dedica-se esta dissertação inconclusa.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, M. **A teoria do romance I: a estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas** (org. Paulo Bezerra). São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **O freudismo**: um esboço crítico. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- BASTOS; GIOVANI. A constituição da pesquisa e do pesquisador: questões de ética e de estética para as ciências humanas. In: **A alteridade como lugar de incompletude**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BEZERRA, Bárbara de Lira. **A representação do baiano no filme Ó Paí, Ó!**. 2011. 124 f. Dissertação – Universidade Anhembí Morumbi. São Paulo, 2011.
- BOGDAN, R.; BLIKEN, S. **A investigação qualitativa em Educação**. Portugal: Porto Editora, 1994.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin e o círculo**. São Paulo: Contexto, 2015.
- BRAIT, Beth. **Dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2015.
- BRAIT, Beth. **Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2014.
- BRAIT, Beth. Olhar e ver: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. In: *Bakhtiniana*: São Paulo, 2013.
- BUBNOVA, Tatiana. **Do corpo à palavra**: leituras bakhtinianas. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016.
- BUBNOVA, Tatiana. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. In: *Bakhtiniana*: São Paulo, 2011.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

CASSAB, Latif; OLIVEIRA, Laís. O movimento feminista: algumas considerações bibliográficas. *Anais do III Simpósio Gênero e Políticas Públicas*, 2014.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DURAN, G. Identidade e alteridade refletidas no espelho. In: **A alteridade como lugar de incompletude**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2014

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FARIA, Marília Varella Bezerra de. **A construção estilística das identidades poéticas da cidade de Natal: um olhar bakhtiniano**. 2007. 188 f. Tese – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2007.

GEGE. **Conversa com os mitos**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2014.

GEGE. **Palavras e contrapalavras: lendo pedaços singulares do mundo com Bakhtin**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016.

GERALDI, J. W. Alteridades: espaços e tempos de instabilidade. In: **Ancoragens: estudos bakhtiniano**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

GERALDI, J. W. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. In: (GEGe). **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões de metodologia bakhtiniana**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2012.

GOMES, Ana Luzia Chavez. **A constituição da mulher no seriado The Good Wife: dialogia no seriado e na fanfic**. 2015. 256 f. Dissertação – Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2015.

GOMES, V. **Práticas de resistência em Antônio: identidade, representação e exclusão social da mulher negra da periferia**. 2010. 135 f. Dissertação – Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2010.

GRILLO, Sheila. Fundamentos bakhtinianos para a análise de enunciados verbo-visuais. *Filol. linguíst. port.*, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. São Paulo: Vozes, 2006.
- KIRKPATRICK, David. **O efeito facebook**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.
- KREUTZ, Lúcio. Identidade étnica e processo escolar. São Paulo: Caderno de pesquisa 107, 1999.
- LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.
- LEFFA, Vilson. A Linguística Aplicada e seu compromisso com a sociedade. VI CBLA: Belo Horizonte, 2001.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievich. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2012.
- MIOTELLO, V; MOURA, M. Deslocando a identidade. Um novo jeito de pensar a respeito de mim mesmo. In: **A alteridade como lugar de incompletude**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2014.
- MIOTELLO, V. MOURA, M. Pensando questões de alteridade e a identidade. In: **Palavras e contrapalavras: circulando pensares do Círculo de Bakhtin**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2013.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Linguística Aplicada e vida contemporânea: problematização dos construtos que têm orientado a pesquisa. In: **Por uma linguística Aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p. 85-105.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Contemporaneidade e construção de conhecimento na área de estudos linguísticos. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, 1º Sem. 2004, p. 159-171.
- NASCIMENTO, C. **O aluno e o programa Xeque-Mate**: construções identitárias. 2017. 89 f. Dissertação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- OLIVEIRA, Maria Bernadete de. A noção de verdade e a pesquisa em Linguística Aplicada: Bakhtin como um possível interlocutor. *Trabalhos em Linguística Aplicada (UNICAMP)*, v. 52, p. 203-216, 2013.
- OLIVEIRA, Maria Bernadete de. Um olhar bakhtiniano sobre a pesquisa nos estudos do discurso. **Filologia e Linguística portuguesa**. São Paulo, v. 14, n. 2, p. 265-284, 2012.
- PAGLIONE, Marcela Barchi. **Fenômeno Sherlock**: a recepção social do gênero seriado. 2016. 336 f. Dissertação – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, 2016.

PAJEÚ, Hélio. Diálogo e texto: possibilidades para escutar a alteridade nos estudos dos gêneros do discurso. In: **A alteridade como lugar de incompletude**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2014.

PAULA, Luciane de; SERNI, Nicole Mioni. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. Dourados: Raído, 2017.

PAULA, Luciane de. **Semiose verbivocovisual**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2014.

PEREIRA, Germana da Cruz. **As representações do gênero feminino no seriado televisivo A Grande Família: uma análise crítica do discurso imagético-verbal**. 2014. 154 f. Tese – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2014.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

PONZIO, Augusto. **Dialogando sobre diálogo na perspectiva bakhtiniana**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016.

RHEINGOLD, Howard. **A comunidade virtual**. Lisboa: Gradiva, 1996.

RIBEIRO, Tadeu Carvão. **O consumo nostálgico na cultura participativa dos fãs da série Stranger Things**. 2017. 106 f. Dissertação – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2017.

SANTOS, Bárbara Marina Almeida dos. **Demolidor: uma análise do cotidiano e a nova forma de assistir seriado através da Netflix**. 2016. 120 f. Dissertação – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Mossoró, 2016.

SANTOS, Rodrigo Lessa Cezar. **Ficção seriada televisiva e narrativa transmídia: uma análise do mundo ficcional multiplataforma de True Blood**. 2013. 141 f. Dissertação – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOUZA, Nathan Bastos de. Uma leitura da heterociência – ciência outra de Bakhtin: quando a cientificidade não cabe nos tubos de ensaio. In: (GEGe). **Palavras e contrapalavras: lendo pedaços singulares do mundo com Bakhtin**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016.

STOSIEK, Daniel. Franz Rosenzweig no Brasil. In: **A alteridade como lugar de incompletude**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2014.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLÓCHINOV, Valentin. Palavra na vida e a palavra na poesia. Introdução ao problema da poética sociológica. In: _____. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013 [1926], p. 71-100.